CINEMA

S.M. Eisenstein
Dusan Makavejev
Direct / Suture / Montage
Louis Malle

6 francs numéro 211 avril 1969



Dans " LE DÉMON DES FEMMES " (The Legend of Lylah Clare)
Kim NOVAK, ici en compagnie de Peter FINCH et Gabrielle TINTI
personnifie une star dont la légende obsède les milieux
cinématographiques d'Hollywood.
Metro-Goldwyn-Mayer présente ce nouveau film produit et réalisé en couleurs par Robert ALDRICH
actuellement sur les écrans français.

« *Mon verre est petit, mais je t'emmerde.* » — Cavanna.

cahiers du CINEMA



Klaus Grünberg et Mimsy Farmer dans « More » de Barbet Schrœder

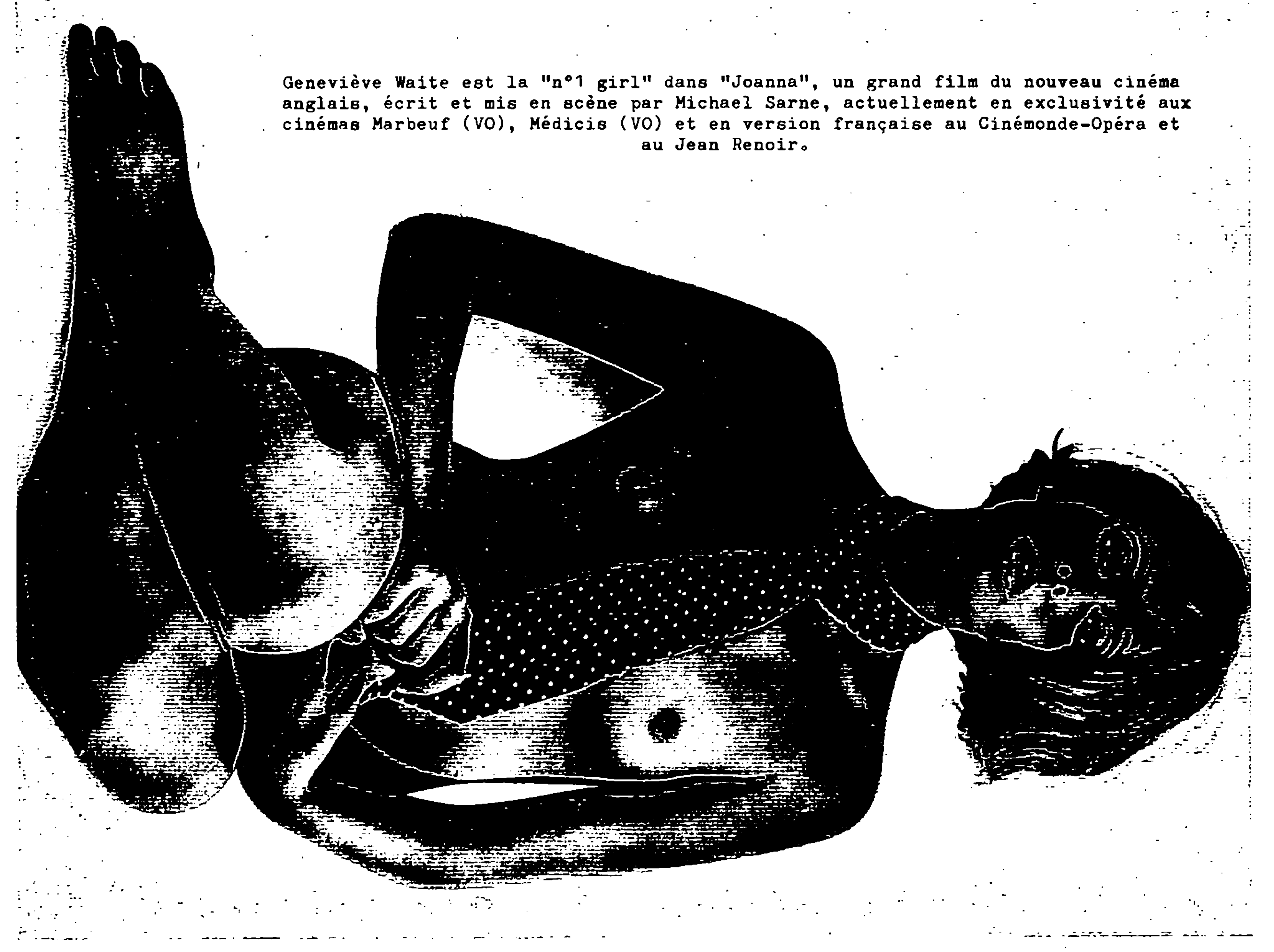
Nº 211 AVRIL 1969

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8e - Tél. : 359-01-79

A VOIR ABSOLUMENT (SI POSSIBLE)

Nous avons, pour des raisons pratiques, modifié la disposition de ce Conseil permanent (des films, sortis ou non, à voir absolument, si possible, et pour cela s'adresser à nous). 1) Le carré noir marque les films programmés à Paris ; 2) L'étoile indique ceux interdits par la censure ; 3) L 1 signale les premiers longs métrages ; 4) Quand plusieurs films d'un même cinéaste figurent à ce tableau, nous les énumérons par ordre chronologique, mais isolons parfois le plus récent ; 5) En bout de ligne figure la référence au(x) numéros(s) de la revue

ALLEMAGNE	**Signes de vie** (Werner Herzog, 67, L 1) : 202.
ANGLETERRE	■ **Cérémonie secrète** (Joseph Losey, 68). ■ **One Plus One** (Jean-Luc Godard, 68).
ARGENTINE	**La Hora de los hornos** (Fernando Ezequiel Solanas, 68, L 1) : 210.
CANADA	**Patricia et Jean-Baptiste** (66), **Jusqu'au cœur** (68) (Jean Pierre Lefebvre) : 190, 200.
COTE D'IVOIRE	**Concerto pour un exil** (Désiré Ecaré, 67, L 1) : 202, 203.
DANEMARK	**Il était une fois une guerre** (Palle Kjaerulff-Schmidt, 67).
ESPAGNE	**Peppermint frappé** (Carlos Saura, 68).
FINLANDE	**Journal d'un ouvrier** (Risto Jarva, 67) : 200. **La Veuve verte** (Jaakko Pakkasvirta, 67, L 1) : 202
FRANCE	**Acéphale** (Patrick Deval, 68, L 1). **L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung** (Marcel Hanoun, 67) : 195, 203. ■ **Calcutta** (Louis Malle, 68) : 211. **Le Gai Savoir** (Jean-Luc Godard, 68) : 200. **Jaguar** (Jean Rouch, 54/68) : 195. **Le Lit de la Vierge** (Philippe Garrel, 69). **Marie pour mémoire** (67), **Le Révélateur, La Concentration** (68) (Philippe Garrel) : 202, 204. **La Rosière de Pessac** (Jean Eustache, 68). **Tu imagines Robinson** (Jean-Daniel Pollet, 68) : 204. **Une histoire immortelle** (Orson Welles, 67). ■ **La Voie Lactée** (Luis Buñuel, 68). **Wheel of Ashes** (Peter Emanuel Goldman, 68/9).
GEORGIE	■ **La Chute des feuilles** (Otar Ioceliani, 67, L 1) : 202.
GRECE	**Kierion** (Demosthene Theos, 67, L 1) : 206.
HONGRIE	■ **Cati** (Meszaros Marta, 68, L 1) : 210. **Où finit la vie** (67, L 1), **La Dame de Constantinople** (68) (Elek Judit) : 202, 210. **Vents brillants** (Jancso Miklos, 69) : 210.
INDE	**Jalsaghar** (Music Room) (58), **La Déesse** (60) (Satyajit Ray) : 208.
ITALIE	**Fuoco !** (Gian Vittorio Baldi, 68) : 206. **Nostra Signora dei Turchi** (Carmelo Bene, 68, L 1) : 206. **Partner** (Bernardo Bertolucci, 68) : 206. **Sovversivi** (Paolo et Vittorio Taviani, 67) : 195. **Tropici** (Gianni Amico, 67, L 1) : 202, 203. **Uccellacci e uccellini** (Pier Paolo Pasolini, 67) : 179, 195.
IRLANDE	**Rocky Road to Dublin** (Peter Lennon, 67, L 1) : 202
JAPON	■ **L'Ange rouge** (Masumura Yasuzo, 66). **Les Bas-fonds** (57), **Barberousse** (65) (Kurosawa Akira) : 182. **Elle et lui** (64), **Bwana Toshi** (65), **La Mariée des Andes** (66) (Hani Susumu) : 175, 183. **La Femme-insecte** (Imamura Shohei, 63) : 158. **La Pendaison** (Oshima Nagisa, 68). **Premier amour version infernale** (Hani Susumu, 67)
LUXEMBOURG	**More** (Barbet Schroeder, 69, L 1).
MEXIQUE	■ **Simon du désert** (Luis Buñuel, 65) : 171.
NIGER	**Cabascabo** (Oumarou Ganda, 68, L 1) : 206.
RUSSIE	**Le Cœur d'une mère** (première partie) (Mark Donskoï, 66). **Noces d'automne** (Boris Yachine, 68, L 1) : 209.
SUEDE	**La Chasse** (Ingve Gamlin, 66, L 1). **Livet är stenkul** (Vivre à la folie) (Jan Halldoff, 67) : 195.
SUISSE	**Haschisch** (Michel Soutter, 67) : 202, 207. **Quatre d'entre elles** (Y. Yersin, C. Champion, F. Reusser et J. Sandoz, 68, L 1) : 202.
U.S.A.	**Chelsea Girls** (66), **Bike Boy, Nude Restaurant** (67) (Andy Warhol) : 194, 205. **David Holzman's Diary** (James MacBride, 67, L 1) : 202. ★ **Echoes of Silence** (Peter Emanuel Goldman, 66, L 1) : 188 **Faces** (John Cassavetes, 68) : 205. **In the Country** (Robert Kramer, 66, L 1) : 192, 202. **In the Year of the Pig** (Emile de Antonio, 68) ■ **Model Shop** (Jacques Demy, 68) : 206. **Portrait of Jason** (Shirley Clarke, 67) : 205. ★ **Revolution** (Jack O'Connell, 67, L 1) : 202. **The Stripper** (Franklin Schaffner, 63, L 1). **Troublemakers** (Norman Fruchter et Robert Machover, 67, L 1).
YOUGOSLAVIE	**L'Histoire qui n'existe plus** (66, L 1), **Sur des ailes en papier** (67) (Matjaz Klopcic) : 202. **Quand je serai mort et livide** (Zivojin Pavlovic, 68). **Une vie accidentelle** (Ante Peterlic, 68, L 1).



Geneviève Waite est la "n°1 girl" dans "Joanna", un grand film du nouveau cinéma anglais, écrit et mis en scène par Michael Sarne, actuellement en exclusivité aux cinémas Marbeuf (VO), Médicis (VO) et en version française au Cinémonde-Opéra et au Jean Renoir.

A NOS LECTEURS DE PROVINCE

Pour vous permettre de voir les films

A VOIR ABSOLUMENT (SI POSSIBLE)

(passés, présents, futurs)

AIDEZ-NOUS !

PREMIÈRE ÉTAPE :

que toute personne
en mesure d'organiser une (ou plusieurs) projections,
dans quelque cadre que ce soit,
nous écrive pour se faire connaître.
Dès réception de votre lettre nous entrerons
en contact avec vous.

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Chère chair

(De New York, à propos de « Flesh », long métrage de Paul Morrisey, produit par Andy Warhol, avec Joe Dallesandro, Geraldine Smith, Louis Valdon, Jackie Curtis, Bary Broune.)

Qui traite de la prostitution ou qui, par ses œuvres, s'y livre, pour l'étymologiste c'est tout un **pornographe.** A voir le succès persistant (depuis 5 mois) de « Flesh », au New Andy Warhol Garrick Theatre de New York, on dira que Paul Morrisey s'y livre. Et c'est comme si, de fait, ce cinéma underground n'était éloigné des officines pornographiques de la 42ᵉ rue que par les 4 stations du Local Subway qui séparent Times Square de Washington Square. Un certain public ne s'y trompe pas (s'y trompe) — qui vient, semble-t-il, consommer ces plans de nudité et de tripotage comme le dessert particulièrement délectable d'une ripaille entamée devant les étalages de revues spécialisées ou les **peep boxes** à 25 cents la minute.

Seulement, il suffit précisément d'arriver devant le large écran de la **peeping room** warholienne les yeux encore papillotants de la violence calculée des images raccrocheuses, pour ne plus percevoir dans le film que ce qui ne s'apparente pas à la pornographie au sens le plus courant du mot — c'est-à-dire, en fin de compte, tout.

Sheldon Renan, dans l'un des seuls livres (1) qui concernent peu ou prou le cinéma underground, écrit qu' « il y a dans les films underground plus de nudité que dans les films commerciaux, mais moins de sexe ». On trouve effectivement dans « Flesh » plus de nudité que dans n'importe quel film commercial (même suédois) (2), mais on y trouve aussi encore plus de sexe. C'est qu'il y est question de **chair** — non de nudité. Or si la nudité peut être non sexuelle, impliquer pureté et indétermination, la chair, elle, est toujours déjà déterminée par le sexe. Impensable seule, elle n'existe que dans un rapport, par et pour le désir : c'est la nudité finalisée, prête à la consommation sexuelle. Même quand il ôte sa chemise, son tee-shirt et son jean (et cela se produit avec la fréquence fastidieuse et la lenteur d'un rite), Joe Dallesandro, le jeune prostitué de « Flesh », n'est jamais nu : il est chair, chair d'apparat, corps en tenue de cérémonie. Signe de ceci, le geste (involontairement signifiant) de cette fille qui lui enrubanne le sexe comme un œuf de Pâques. A la façon du tatouage qui lui barre le bras, et plus ineffaçablement, la vénalité marque sa peau et en fait l'uniforme d'une fonction, une livrée étrangère — **aliénée,** littéralement, c'est-à-dire : vouée à l'Autre (fille hospitalière, étudiant timide, vieillard esthète, travestis de tout poil — si l'on ose dire) et perdue pour lui-même. Il y aura sans doute, à la fin du film, certaine fellation reçue d'une amie, **en dehors des heures de service,** mais c'est comme si elle faisait partie de l'hygiène indispensable de ce corps en location.

Certains documentaires d'avant-guerre (ou, hélas, d'après) se faisaient fort de raconter « l'histoire » d'une bouteille ou d'un camembert, depuis avant même leur fabrication jusqu'au moment solennel où on les voyait trôner dans une vitrine, prêts à la consommation. « Flesh » est un documentaire du même genre, à ceci près qu'il ne suit le produit qu'au stade de la consommation. « Flesh », ou « Vingt-quatre heures de la vie d'un prostitué », est donc un film **pornographique** au premier (et plus ancien) sens du mot — ou, plus exactement, et plus encore que « Jason » de Shirley Clarke ou « Chelsea girl » de Warhol, le premier film **paidikagraphique** (3) de l'histoire du cinéma.

Est-ce à dire que ce film s'apparente à ces documents « bruts », en réalité brutaux, sur qui pèse une réprobation implicite — ou, pire, une pitié diffuse dans le genre Armée du Salut ? Nullement. A l'occasion, Morrisey retrouve même le ton de ces épigrammes grecques du IVᵉ siècle à la gloire d'un mignon particulièrement apprécié que cite Robert Flacelière dans « L'Amour en Grèce ». Mais c'est sans lyrisme. Disons donc simplement et plus cinématographiquement qu'il retrouve, avec retenue, un peu de l'esthétisme **complice** des maîtres de l'**underground** (qu'il évoque parfois directement) : ce seront les deux très longs premiers plans du jeune homme endormi (gros plan du visage, puis du corps entier) — qui ne sont pas sans rapports avec le fameux « Sleep » (1963) d'Andy Warhol —, ou la séquence du jeune homme (nu) jouant avec un bébé (vêtu) (à rapprocher de « Laughing bear », 1967, de Mark Sadan). Mais, comme en témoignent de très sobres gros plans un peu pâlis, obtenus par longue focale, on ne tombe jamais dans le portrait complaisant. La seule sé-

Joe Dallesandro, Patti Darbanville et Geraldine Smith dans « Flesh » de Paul Morrisey.

Ce Petit Journal a été rédigé par Jacques Aumont, Odette Ferry et Dominique Noguez.

quence qui pourrait évoquer le pire esthétisme « pédé » (disons un certain côté Markopoulos) est une séquence où précisément la pornographie est dénoncée : le jeune homme, raccolé par un vieux dessinateur photographe, de-

quences, où ce qui est filmé n'est pas moins immobile que la caméra ; son direct ; montage extra-sec et d'ailleurs réduit à presque rien (mais plus important que dans les premiers films de Warhol) ; raccords déroutants sur une



Jackie Curtis, Candy Darling et Joe Dallesandro dans « Flesh »

vra prendre, debout sur le lit du vieillard, toute une série de **poses** « artistiques » (genre discobole, tireur à l'arc, etc.). La caméra joue ici double jeu : soumise, elle aussi, à la convention pornographique, mais englobant le pornographe dans le champ, captant ses gestes ambigus et surtout les signes de fatigue ou d'agacement du minet. On retrouve ici ce qui fait l'originalité du regard de Morrisey et qui permet sans abus verbal de parler d'attitude phénoménologique : le **vécu** est toujours livré en entier, feuilles et racines, racines et terre. Vécu double et contradictoire : nudité artistique comme relais du désir (point de vue du vieillard) et comme **travail** rentable mais fastidieux (point de vue du gigolo) — érotisme et économie liés, et non, comme cela se voit dans 90 % des films sur l'amour vénal, érotisme « angélique », sans lien avec l'économique, **ou** visée « documentariste » qui réduit l'éros à un troc **comme les autres**. Ce film est moderne, comme est moderne toute œuvre à propos de laquelle on peut murmurer **ensemble** les noms de Marx et de Freud.

Mais aussi, en dépit du succès qui en fait presque un film « **overground** », c'est un film qui porte tous les signes de l'**underground** : d'abord dans la manière dont il a été tourné et qui retient quelques-unes (mais quelques-unes seulement) des figures de ce qu'il faut peut-être appeler (non péjorativement) la (contre) rhétorique underground : très longs plans sé-

partie du fond très flou d'un très gros plan dont on ne voit pas encore le contenu principal, etc. Mais surtout ce film est underground dans ses intentions : ni (seulement) blason d'un corps, ni (seulement) document sociologique, il se situe à égale distance du « subjectif » et de l' « objectif », du vrai cinéma-mensonge et du pseudo cinéma-vérité : il dévoile simplement, sans bruit et sans manières, une quotidienneté occultée — tout un monde que rendaient seules obscur les lunettes noires de ceux qui l'**espionnent**. Monde qui ne se présente déjà plus comme **fantastique** ou exotique ; personnages déjà débarrassés des plumes et des fards extravagants dont un Jack Smith ou un Bill Vehr (dans un autre genre, un Frank Simon) les rehaussaient. Monde dont on ne peut déjà plus dire qu'il est **en marge** : il est là simplement, devant (parmi) nous. Ce n'est plus le monde des tenants d'un certain point de vue sexuel, c'est le monde vu du point de vue du sexe. Dans ces scènes sexuelles où l'on n'est presque jamais seulement deux, même si deux personnages seulement « participent », le regard des « tiers exclus » est toujours le même : ni intéressé, ni désintéressé, mais **neutre**. Les films underground, et celui-ci en particulier, sont les premiers films où la sexualité, sous toutes ses formes, n'est ni plus ni moins qu'une **réalité**. A ce titre, on le devine, « Flesh » est un des films les plus **sains** qu'on ait jamais faits — D.N.

(1) « An introduction to the american underground film », E.P. Dutton and Co ed., N.Y., 1967.
(2) C'est dire que les Français, jusqu'à nouvel **ordre**, n'ont aucune chance de le jamais voir chez eux. On ne sait si l'on doit voir là l'une des fameuses contradictions du capitalisme, mais il s'avère décidément que c'est dans la plus grand ville du pays le plus capitaliste du monde qu'on peut rencontrer la liberté d'expression la plus grande
(3) De « paidika-paidikôn(ta) », mignon

Hitchcock : « L'Etau »

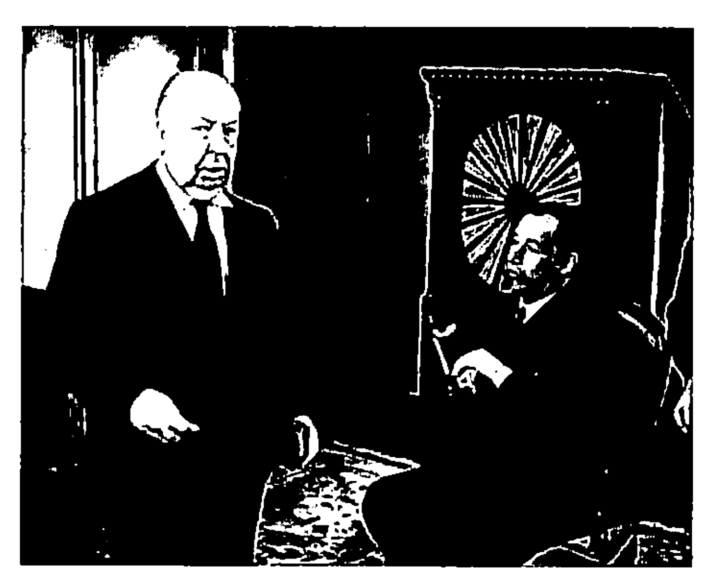
C'est le 13 octobre 1968 que j'ai été engagée par Alfred Hitchcock comme conseillère technique française pour son film « L'Etau » (tiré du roma nde Léon Uris : « Topaz ») que Hitchcock produisait et réalisait pour Universal. J'avais lu le livre, qui m'avait été envoyé anonymement de Londres : en effet, pendant plus d'un mois, j'ai reçu, toujours sans que l'expéditeur se fasse connaître, des extraits de presse parus en Angleterre et concernant cet ouvrage. C'était pour moi un suspense complet. Cela a duré jusqu'au jour où Hitchcock m'a appelée de Hollywood pour me prévenir que la Société Universal avait acheté les droits de « Topaz » et qu'on lui avait demandé de mettre en scène le film.

Avouerai-je que le sujet ne me plaisait pas ? Non pas pour son côté antifrançais (je

« Monde » et du « Canard enchaîné », être un personnage assez antipathique.

Cependant, lorsque j'ai pris connaissance du traitement écrit par Hitchcock, en collaboration avec son scénariste Sam Taylor, je dois dire que mon opinion a changé. Désormais, il s'agissait d'une histoire, aux rebondissements multiples dans la tradition hitchcockienne des « Enchaînés » ou de « La Mort aux trousses ». Il y a des espions, des agents secrets, des agents doubles, bien sûr, mais, comme le dit Hitchcock, les espions ne pullulent-ils pas, dans le monde, comme les rats dans les Halles désaffectées ? Le fait qu'ils travaillent pour l'Est ou pour l'Ouest, ou pour les deux à la fois ne modifie en rien leur comportement. Les uns et les autres mènent la même vie dangereuse, bien faite pour plaire aux spectateurs qui aiment éprouver la peur par personne interposée.

Hitchcock, venu en France dans le courant d'août, a commencé par choisir ses acteurs, ce qui n'était pas facile : le film est distribué mondialement par une société américaine, il fallait donc trouver des interprètes capables de s'exprimer en anglais tout en ayant un léger accent, pour donner de la crédibilité aux personnages, surtout pour le public anglo-saxon. Ainsi pour André Dévereaux, le héros du film qui, protégé par son poste d'Attaché Commercial à Washington, travaille pour le 2e Bureau français, la difficulté était particulièrement ardue. Il fallait que l'homme soit séduisant sans être un bellâtre, qu'il possédât de l'autorité et



Alfred Hitchcock et Philippe Noiret pendant le tournage de « L'Etau ».

ne suis pas chauvine) mais parce que je savais qu'il était inspiré par l'aventure de Thyraud de Vosjoli qui me paraissait, d'après les articles du

qu'il aimât sa femme sans renoncer pour autant à sa maîtresse. Hitchcock a d'abord contacté Yves Montand, qui a refusé le rôle parce qu'il avait

un engagement avec Paramount. Il a vaguement pensé à Omar Sharif auquel il a vite renoncé. Ensuite, il a vu Frederick Stafford dans des contrefaçons de James Bond. Il l'a rencontré à Rome où il tournait « La Bataille d'El Alamein ». Ce grand garçon brun, élégant, né en Tchécoslovaquie mais qui, par son accent et son physique, aurait pu être né en France, a plu à Hitchcock. Il lui a fait faire un essai et cet essai est déjà un morceau d'anthologie de l'humour. En effet, Hitch ne lui a pas demandé de tourner une scène de « L'Etau », il s'est contenté de poser à l'acteur les questions les plus imprévues Comme Stafford avait été en pourparlers pour être la vedette de « Funny Girl » à la place d'Omar Sharif, il lui a demandé avec désinvolture ce qu'il pensait de ce rival. Un peu embarrassé, Stafford a répondu qu'il lui était difficile de porter un jugement sur un acteur. La conversation a continué ainsi à bâtons rompus pendant une dizaine de minutes. C'est ainsi que Frederick Stafford a été engagé pour personnifier Dévereaux

Dany Robin (Nicole Dévereaux), Claude Jade (Michèle Picard), Michel Subor (Francois Picard), Michel Piccoli (Jacques Granville), Philippe Noiret (Henri Jarré) ont été choisis après que Hitchcock eut vu des extraits de leurs films. John Forsythe, qui joue Nordstrom, l'homologue américain de Dévereaux, est un ami d'Alfred Hitchcock qui l'a fait débuter à l'écran dans : « Mais qui a tué Harry ? ». Mais il fallait encore trouver le transfuge russe, haut fonctionnaire du K.G.B., qui déclenche le drame le jour où il décide de passer avec sa famille à l'Ouest, sans vouloir pour autant nuire à son pays. Il ne pouvait être question de prendre un acteur soviétique, alors on a trouvé trois acteurs suédois, un homme et deux femmes, dont l'aspect et la prononciation pouvaient faire illusion.

Restait à écrire le script car, pour la première fois de sa vie, Hitchcock a commencé à tourner sans script ses premières prises de vues en extérieur, c'est-à-dire à Copenhague, Wiesbaden, Paris, New York et Washington. Selon les accords conclus avec Léon Uris au moment de la cession des droits, c'était le romancier lui-même qui devait faire l'adaptation cinématographique. Or, au bout de plusieurs semaines, l'auteur a présenté un script qui n'a pas du tout satisfait Hitchcock : c'était un simple démarquage du livre, nullement traduisible en images. Hitch l'a refusé et il a pris Sam Taylor, auteur dramatique qui avait déjà collaboré avec lui. Mais le temps pressait. Etant donné que l'histoire se situe au moment de la crise entre Cuba et les Etats-Unis et que celle-ci a eu lieu en septembre et en octobre 1962, il fallait tourner immédiatement. Hitchcock aime trop l'authenticité pour commencer en juin les prises de vues d'un film qui se déroule en automne. Le ciel n'a pas la même couleur, les feuilles sont différentes, les costumes ne conviennent plus. Donc, à la fin de septembre 1968, Hitchcock donnait le premier tour de manivelle à Copenhague. Il s'agissait uniquement de scènes muettes : le jardin Tivoli, l'Ambassade d'U.R.S S., le magasin « Den Permanente », la fabrique royale de porcelaine. Pour s'y reconnaître au montage, on portait un numéro sur l'ardoise du clapman. On a fait de même à l'aéroport militaire de Wiesbaden, au stade Charléty et dans les rues de Paris, devant les monuments typiques de Washington ainsi qu'à l'aérodrome Kennedy à New York. Ces extérieurs ont été terminés le 25 octobre ; après quoi toute la troupe a regagné les Studios Universal à Hollywood Durant trois semaines, les prises de vues ont été suspendues. Ce délai a permis non seulement de construire les décors mais surtout d'avancer le script. Hitchcock et Sam Taylor travaillaient sans arrêt ensemble. Hitchcock expliquait comment il envisageait le déroulement de l'action, inventant au fur et à mesure de nouvelles péripéties pleines d'imprévu, tout en développant avec une étonnante lucidité la psychologie de ses personnages. Le lendemain, Sam Taylor présentait au maître un brouillon d'une dizaine de pages. La discussion reprenait au sujet d'un mot, d'un enchaînement, d'un geste. C'est ainsi que j'ai constaté à quel point Hitchcock, contrairement à ce que certains critiques prétendent, tient à la vraisemblance de ses personnages tout en respectant la loi du « suspense ».



Claude Jade et Dany Robin dans « L'Etau ».



Michel Piccoli et Frederick Stafford dans « L'Etau ».

La préproduction avait duré 31 jours.

Donc le 18 novembre, les prises de vues en studio ont débuté. A 8 heures et demie du matin, Hitchcock arrive, inspecte le décor, confère avec son assistante, Peggy Robertson, avec le directeur de la photographie, avec le chef électricien, avec le chef accessoiriste, avec l'ensemblier, avec la modéliste : Edith Head. Il est entouré de trois assistants, la script-girl le suit pas à pas. Il jette un dernier coup d'œil sur le dialogue et est fin prêt quand les acteurs arrivent, maquillés, coiffés, habillés selon ses indications. Car rien, absolument rien ne se fait sans l'approbation du maître.

Le script comprend 553 plans dont le tournage s'est poursuivi pendant 5 mois environ, au rythme de 5 jours par semaine et de 8 heures par jour. Les prises de vues journalières sont interrompues une heure et demie pour le déjeuner. Evidemment, on ne tourne pas huit heures d'affilée car on passe beaucoup de temps à déplacer les éclairages, à déplacer les caméras. Pendant ces interruptions, Alfred Hitchcock se retire dans sa caravane installée sur le plateau et médite. Il discute volontiers des problèmes avec ses proches collaborateurs dont il sollicite l'avis, mais quand il revient sur le plateau, il sait exactement comment la scène doit être tournée.

Tout d'abord, il explique à ses acteurs les sentiments qu'ils doivent exprimer de façon visuelle. Cela dure trois à cinq minutes selon les cas. Lorsqu'il estime qu'ils ont compris, il fait une ou deux répétitions et c'est seulement au cours de ces répétitions qu'il corrige leur intonation ou leurs gestes. Puis on tourne. Alors Hitchcock, assis sur son fauteuil, les mains croisées sur le ventre, écoute. Il n'élève jamais la voix et transmet ses indications par l'intermédiaire de son premier assistant Il laisse jouer les comédiens puisqu'il les a choisis et qu'ils ont compris leur rôle, il a décidé une fois pour toutes de ne pas intervenir. Même s'ils commettent une erreur dans la prononciation d'un mot (ce qui arrive souvent étant donné que la plupart d'entre eux sont étrangers), il ne les reprend pas pour ne pas les gêner. D'ailleurs, ces défauts seront corrigés lors du « looping » car Hitch resynchronise presque toutes les scènes à la fin du tournage. Ainsi on

LES MEILLEURS FILMS DE L'ANNEE 1968

CAHIERS	LECTEURS
1 **Chronique d'Anna Magdalena Bach**	1 **Baisers volés**
2 **Prima della rivoluzione**	2 **Prima della rivoluzione**
3 **The Edge**	3 **Rosemary's Baby**
4 **Histoires extraordinaires (Fellini)**	4 **Histoires extraordinaires (Fellini)**
5 **Il ne faut pas mourir pour ça**	5 **La Mariée était en noir**
6 **Le Règne du jour**	6 **L'Heure du loup**
7 **La Barrière**	7 **Le Bal des vampires**
8 **Baisers volés**	8 **Chronique d'Anna Magdalena Bach**
9 **Ride in the Whirlwind**	9 **Œdipe Roi**
10 **La Mariée était en noir** **Les Contrebandières**	10 **Bonnie and Clyde**
	11 Les Biches
12 Œdipe Roi	12 Un soir un train
13 2001 : Odyssée de l'Espace	13 Rouges et blancs
14 L'Heure du Loup	14 Terre en transes
15 Rosemary's Baby	15 2001 : Odyssée de l'Espace
16 Point Blank Les Idoles	16 Le Règne du jour
	17 La Barrière
18 Un soir un train	18 The Edge
19 Réflections dans un œil d'or	19 Il ne faut pas mourir pour ça
20 Bonnie and Clyde	20 Je t'aime je t'aime

Les résultats de la liste « Cahiers » ont été calculés en tenant compte exclusivement des classements des collaborateurs réguliers de la revue. Par ailleurs, beaucoup de lecteurs ont inclus dans leurs listes soit des films sortis dans les derniers jours de 1967 (« Playtime » et « Week-End »), soit des films qui n'ont pas encore été distribués commercialement : « Marie pour mémoire » et « Partner », en particulier, figureraient en bonne place dans ces résultats.

tourne dans une atmosphère complètement détendue, sans cri et sans drame « Le drame, dit Hitchcock, doit être sur l'écran et non pas sur le plateau ».
Pour se rendre compte de la façon précise dont Hitch dirige, il faudrait faire un compte rendu exact du tournage de chaque scène. Comme ce n'est pas un livre que j'écris, j'ai décidé d'en choisir une seule qui, à mon avis, constitue un morceau d'anthologie du cinéma. Il s'agit d'une séquence tournée sans coupe et muette (Hitchcock affirme que l'image au cinéma a beaucoup plus d'importance que le texte). Dans le déroulement de l'histoire, cette scène est une scène-clé puisque c'est celle au cours de laquelle on découvre qui est le mystérieux personnage à la solde de l'U.R.S.S. Le décor représente une immense salle de conférences, située quelque part à Paris. Cette pièce rectangulaire mesure cent mètres carrés environ. Aux murs d'un blanc cassé, des tapisseries du XVIIIe siècle A gauche une cheminée en marbre. Au centre une immense table en marquetterie, entourée de chaises Louis XV. Des bustes d'encyclopédistes sont posés sur des socles de chaque côté de la cheminée. Les boiseries sont décorées de coquilles dorées.
La porte est ouverte par un huissier qui laisse entrer d'abord les trois délégués américains, puis les huit délégués français. Le caméraman et les deux opérateurs ont pris place sur la plate-forme d'une caméra spéciale, montée sur grue et placée sur des rails en bois (cet appareil vaut 140 000 dollars et il en existe dix à Hollywood, qu'on loue aux différents studios). La caméra, à la hauteur de la table, photographie en gros plan la porte qui s'ouvre, fait un travelling arrière pour découvrir les arrivants, monte à une hauteur de dix mètres, demeure immobile et tourne en plongée un plan général de la pièce. Le groupe des délégués se sépare Les Américains se dirigent vers la caméra tandis que les Français, parmi lesquels se trouve Michel Piccoli et sur qui s'arrête un instant la caméra, restent au fond de la pièce La caméra abandonne Michel Piccoli pour se fixer sur John Forsythe qui fait la navette entre les deux groupes. Les délégués se parlent mais on n'entend pas un mot de leur conversation. Finalement, les Français s'éloignent de Michel Piccoli qui se trouve peu à peu isolé. La caméra redescend, se rapproche de lui, zoome sur son visage qui exprime la fureur. Il quitte la pièce en claquant la porte et la scène se termine par un gros plan sur les battants qui se referment.
Cette scène entièrement muette, sans musique, réglée comme un ballet, constitue l'un des clous de « L'Etau ». Il a fallu deux jours et 38 prises pour la tourner, et sa projection, sur l'écran, dure une minute trente-huit secondes.
Il n'en va pas de même pour tous les plans En règle générale, Hitchcock fait quatre ou cinq prises de la même scène et il en sélectionne les deux meilleures pour les faire tirer. Le choix définitif se décide au montage Par contre, il tourne la scène sous des angles différents, utilisant les contre-champs, les gros plans, les plans moyens et les plans éloignés sur les personnages et les décors. C'est uniquement lorsque le tournage du film est terminé qu'il trouve le rythme qu'il recherche et qu'il élimine ce qu'il juge inutile.


Claude Jade et Dany Robin dans « L'Etau ».

Lorsque j'ai quitté le studio le 3 février, après 31 jours de préproduction et 46 jours de tournage effectif, il y avait une heure cinquante minutes de film et il restait encore à faire

170 plans, c'est-à-dire toutes les scènes cubaines. Or, même à ce moment, alors que les trois quarts du film étaient terminés, Hitchcock ne pouvait pas dire de façon précise quelle en serait la durée définitive.
Pendant que j'assistais au tournage de « L'Etau », j'ai constaté deux choses essentielles :
1) Hitchcock ne regarde jamais la caméra. Il indique au début de chaque scène le cadrage et l'éclairage qu'il désire : il estime dès lors que son boulot est terminé et que c'est au tour du directeur de la photographie et du chef électricien de faire leur travail.
2) Hitchcock ne va voir les rushes que lorsque son assistante Peggy Robertson (en laquelle il a toute confiance) lui signale un défaut. Alors, il se fait projeter la scène incriminée et décide si oui ou non un « retake » est nécessaire. — O. F.

Sadan bis

S'il est vrai que la petite fiche sur Mark Sadan parue dans le Petit Journal du Cinéma du nº 207 était envoyée du Québec, elle ne concernait pas, pour une fois, un cinéaste québécois. Mark Sadan est Américain, et se rattache (de loin) au groupe des cinéastes de l'**underground** newyorkais, dont quelques films parviennent à Montréal, grâce notamment à l'Underground Film Center de Dimitri Spentzos et Dimitri Eipidès. Faut-il, à ce propos, déplorer le manque d'intérêt des cinéphiles européens pour la masse étrange, hétéroclite et souvent surprenante des films **underground** ? Une idée maintenant reçue (et, ce qui n'arrange rien, par des gens qui n'en ont guère vu beaucoup) est que ces films ne méritent aucune attention : réaction qui n'est pas sans faire penser à celle de certain renard planté devant certaine grappe de raisin inaccessible. Une autre idée reçue est que l'**underground** n'est plus souterrain. L'**underground** n'est peut-être plus souterrain pour les Newyorkais ou les Californiens. Il l'est toujours **totalement** (ou presque) pour les Européens. Pour eux, qu'ils en conviennent, l'**underground** reste la formidable face cachée du cinéma. D'autant plus cachée que le vrai film underground, par opposition au film clandestin, **destiné** à circuler, refuse, à la limite, toute circulation. De toute façon, on ne comprend pas pourquoi un film perdrait ses vertus en circulant. Tout au plus risque-t-il d'y perdre sa vertu — ce qui le rend encore plus estimable. — D.N.

LA SIXIEME LETTRE DE L'ALFABET



Jean-Pierre Marchou et Michel Lonsdale tournent « Projet Orfée ».

Nous autres qui vivons, tel Jacob dans « Partner », submergés plus qu'entourés par nos envahissantes bibliothèques, et que n'inspire guère le dénuement ailleurs (« Wheel of Ashes ») prôné par le même Clémenti, nous voyons venir avec quelque terreur incrédule le jour où leur invasion nous interdira d'habiter des pièces surpeuplées de bouquins et de disques.

A cette crise, une solution nous requiert, obsédante parce qu'inéluctable en la lenteur de son accomplissement : qu'on pense possible un recours immédiat, libre, sélectif, à telle vision ou audition qu'on voudra, par le moyen économique de la numération formée sur le cadran comme d'un téléphone. Tous pourront dès lors accéder (dans le cas idéal, où nul ne s'en constituerait un monopole) à tout ce qui a pu s'écrire ou se prononcer, inscrit (ineffaçable ?) en des milliards de digits entreposés quelque part, sur des tambours revêtus d'oxyde magnétique.

Tel « grand projet », qui sans doute à sa façon prépare aussi un **saut**, est ce qui meut Michel Lonsdale-Orfée, inventeur obstiné et intègre, quoique non désintéressé, et porte-parole de Pierre Marchou, l'auteur du film.

Le film ? Un court métrage, simplement nommé « Projet Orfée », en forme désinvolte de rentre-dedans publicistique qui annonce, poursuit, développe — avec une restriction (modeste ?) à l'archivage sonore en un juke-box géant — cette simple et nécessaire idée d'une information universelle livrable à domicile. La monomanie de Marchou ici peu masquée par celle d'Orfée — à l'image de Lonsdale : sûre d'elle, séduisante, à peine inquiétante. Nul trait allusif au mythe, d'ailleurs, si ce n'est — purement culturel, donc exemplaire dans le propos même du film — celui d'une référence double (un extrait musical, et — le « f ») à Monteverdi.

Après nombre de péripéties entrecroisées (lettres à PDGs, filmage sur une terrasse, promenade dans des framboisiers, et autres aventures), le film se clôt sur l'énigmatique acceptation d'un ponte industriel, laissant supposer tous futurs flouages et déboires, et nous laissant donc sur l'insatisfaction d'une fin prématurée et en suspens ; car on aimerait que se poursuive l'aventure d'Orfée, en même temps que celle d'un court métrage tout à fait disposé à devenir long, tant déjà, dans son provisoire état d'(in)achèvement, ce « Projet Orfée » est **abouti** : donnant du Grand Projet la vision claire, drôle et passionnée qu'il requiert, et réussissant ainsi, sans effort apparent, là où justement achoppait, par cuistrerie ou débilité, la plus grande part des films traitant de « la chose Informatique ». Donc : à suivre. — J.A.



DESSIN DE S.M. EISENSTEIN POUR LA TROISIEME PARTIE D'« IVAN LE TERRIBLE »

Ecrits d'Eisenstein (3)

La non-indifférente nature (1)

De la structure des choses

Le texte qui suit est le premier chapitre du grand ouvrage théorique de Sergueï Eisenstein « La non-indifférente nature » (Néravnodouchnaïa priroda) auquel « Pauvre Salieri » (n° 209, « Cahiers du Cinéma ») servait de dédicace. Ce livre inachevé qui forme la quasi-totalité du troisième volume des « Œuvres choisies » (en voie de parution à Moscou), est une sorte de « somme » où Eisenstein (en 1945-1947) reprend des textes écrits plus tôt, aborde les nouveaux thèmes qui le préoccupaient à la fin de sa vie et, tout en analysant l'évolution de l'art cinématographique, déborde largement le domaine du seul cinéma pour parler de la création en général, de la culture et de la science. Des extraits de cet ouvrage ont été publiés dans « Le Montage » (coll. Change, éd. du Seuil, IX-1968). Nous remercions vivement Mme Lina Voïtlovskaïa, amie et confidente d'Eisenstein qui a bien voulu nous donner pour cette publication des dessins inédits d'un grand intérêt.

Mettons qu'il nous faut représenter à l'écran la tristesse (1).

La tristesse « en général » n'existe pas. La tristesse est concrète, thématique, elle a ses porteurs lorsque c'est le personnage qui est triste ; elle a des consommateurs lorsqu'elle est représentée de telle façon que cela rend également triste le spectateur.

Ce dernier cas n'est nullement obligatoire pour toutes les représentations de la tristesse : la tristesse de l'ennemi qui a subi une défaite provoque la joie chez le spectateur, solidaire du vainqueur.

Ces considérations sont enfantinement évidentes, mais elles contiennent les problèmes les plus complexes de la construction d'une œuvre d'art, car elles touchent au domaine le plus vivant, le plus frémissant de notre travail : **le problème de la représentation et de l'attitude envers le représenté.**

La composition est l'un des moyens les plus efficaces pour exprimer cette attitude. Encore que cette attitude ne s'exprime pas uniquement par la composition et qu'elle ne soit pas l'unique objet de la composition.

Dans le présent article je m'occuperai d'un problème particulier : savoir comment la manifestation de cette attitude s'obtient précisément par le moyen unique de la composition. L'attitude envers le représenté va se manifester par la manière dont ce qu'on représente est montré. Et aussitôt surgit le problème des méthodes et moyens qui serviront à élaborer la figuration de telle sorte qu'en même temps que son **quoi** elle révèle **comment** l'auteur la considère et comment il désire que les spectateurs perçoivent, ressentent et comprennent ce qu'elle représente.

Suivons ce phénomène sous l'angle de vue de la composition, c'est-à-dire analysons le cas où c'est en premier lieu la composition qui sert à résoudre le problème de l'incarnation de l'attitude de l'auteur. Cela est très important pour nous, car on a très peu écrit sur le rôle de la composition au cinéma ; quant aux aspects de la composition littéraire que j'ai en vue, il n'en a même jamais été question.

L'objet de la figuration et la loi de la composition qui régit sa représentation peuvent coïncider. C'est le cas le plus simple et, peu ou prou, l'on parvient en général à résoudre le problème de la composition dans ces cas-là. C'est la construction du type le plus simpliste : « la triste tristesse », « la gaie gaieté », « la marchante marche », etc. En d'autres termes : le héros est triste et avec lui, à l'unisson, sont tristes la nature, l'éclairage, parfois la composition du cadre, plus rarement le rythme du montage et, le plus souvent, la musique triste qui y est accolée. La même chose se produit lorsqu'on a affaire à la « gaie gaieté » et ainsi de suite.

Déjà, dans ces exemples les plus simplistes, l'on perçoit avec une absolue netteté de quoi se nourrit la composition et d'où elle tire son expérience et son matériau : **la composition prend les éléments structuraux du phénomène représenté** et crée avec eux **la loi organique de la construction de l'œuvre.**

En réalité, ce faisant, elle tire en premier lieu ces éléments de la structure du **comportement émotionnel de l'être humain,** comportement lié au fait **d'éprouver le contenu** de tel ou tel phénomène représenté.

Précisément pour cette raison, une composition authentique sera toujours **profondément humaine,** qu'il s'agisse du rythme « sautillant » de la structure des épisodes gais, du « ralentissement monotone » du montage dans la scène triste ou de la résolution du plan par le moyen d'un éclairage « étincelant de joie ».

Diderot fait découler **les principes** de composition de la musique vocale — et au-delà, instrumentale — des intonations vivantes, émotionnelles de la parole humaine (également des phénomènes sonores de la nature environnante) (2).

Et Bach — maître des démarches les plus complexes de la composition musicale — affirme la même **approche humaine** des bases de la composition comme une prémisse directement pédagogique.

« ... Selon les renseignements qui nous sont parvenus par les élèves de Bach, il leur enseignait de considérer les voix instrumentales comme autant de personnes et la partition instrumentale multivoce comme une conversation entre ces personnes, donnant pour consigne que chacune d'elle « parlât bien et à propos, et que, si elle n'a rien à dire, elle ferait mieux de se taire et d'attendre son tour... » (E. Rozenov, « J.-S. Bach et sa lignée », Moscou, 1911) (3).

C'est exactement de la même façon, en se basant sur le jeu mutuel des émotions humaines, en se basant sur les sentiments humains, que la cinématographie, elle aussi, bâtit ses démarches structurales et les édifices les plus complexes de la composition.

Prenons comme exemple l'une des scènes les plus réussies de « Alexandre Nevsky » — l'épisode du « cochon » (4) allemand qui attaque l'armée russe au début du Combat sur la Glace.

Cet épisode suit dans ses moindres nuances la sensation envahissante de la terreur, alors que, à mesure que le danger grandit, le cœur se serre et le souffle est coupé.

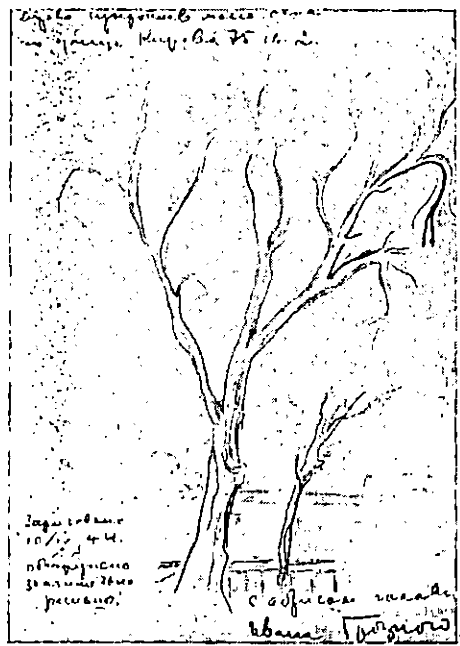
La structure du « bond du cochon » dans « Alexandre Nevsky » est exactement « calquée » sur les variations intérieures qui accompagnent le processus de cette sensation.

Ce sont ces variations qui ont dicté les rythmes de l'accroissement de la tension, les césures, l'accélération et le ralentissement de l'action.

Le battement tumultueux d'un cœur ému a dicté le rythme de galop des sabots :
sur le plan figuratif — **la course** des chevaliers qui galopent,
sur le plan de la composition — **le battement** d'un cœur bouleversé jusqu'aux limites.

Dans la réussite de l'œuvre, toutes deux — figuration et structure de la composition — se sont confondues **ici** dans l'indestructible unité d'une image terrible : le début d'un combat à mort.

Et l'événement qui se déroule à l'écran





En haut :
Dessin inédit
de S.M. Eisenstein, annoté par lui. Alma-Ata, **1944**
(en haut : texte plaisamment archaïque, « d'époque d'Ivan » :)
Arbre en fasce de ma fenestre
dedans la rue Kirov, 75, appartement 2
(en bas à gauche).
Croqué le
10/IV 44
A A (Alma-Ata)
découvert
plus tôt ! bien
(en bas à droite :)
avec le contour de la tête
d'Ivan le Terrible
En bas :
Portrait inédit (aquarelle)
de S.M.E. fait par Lina Voïtlovskaïa
en octobre 46.

« conformément au graphique » de la durée de telle ou telle passion, par un choc en retour entraîne à partir de l'écran et selon le même « graphique » les émotions du spectateur, les faisant s'épanouir en cet écheveau passionnel qui pré-traça le schéma de la composition de l'œuvre.

Là est le secret de l'ascendant réellement émotionnel d'une composition authentique. En prenant pour source **la structure de l'émotion humaine, elle en appelle infailliblement à l'émotion,** suscite infailliblement tout le complexe des sentiments d'où elle est issue.

Dans tous les genres de l'art — et plus qu'ailleurs dans l'art cinématographique —, c'est précisément cette voie qui mène à l'effet dont, à propos de la musique, parlait Léon Tolstoï :

« Elle, la musique, me transporte directement, immédiatement, dans l'état d'esprit dans lequel se trouvait celui qui composait la musique... » (« La Sonate à Kreutzer », XXIII.)

Tel est, du cas le plus élémentaire au cas le plus complexe, **l'un des types** possibles de la structure d'une œuvre. Mais il est d'autres cas où, au lieu d'une solution du type « gaie gaieté » l'auteur éprouve l'impérieux besoin de résoudre le thème de, mettons, « vitalisante mort ».

Que faire alors ?

Il est bien évident que dans de tels cas la loi de la structure de l'œuvre ne peut plus se nourrir **exclusivement** d'éléments qui découlent **spontanément** des émotions, sensations et états humains naturels et familiers, accompagnant le phénomène donné.

Pourtant, là aussi, la composition restera la même.

Seulement, le champ des recherches **du schéma de départ** structurant la composition se situera moins dans le domaine de l'émotion accompagnant **ce qui est représenté** qu'en premier lieu dans l'émotion de **l'attitude envers le représenté.**

Mais il s'agit là d'un cas plutôt rare et, en tout état de cause, nullement impératif. Et habituellement, en de telles circonstances, l'on voit apparaître le tableau très curieux et souvent inattendu de la transmission du phénomène par une structure tout à fait insolite pour lui en des circonstances « normales ». La littérature regorge de tels exemples, avec les nuances les plus variées.

Là, cette méthode transparaît déjà dans l'élément aussi primaire de l'agencement de la composition que l'ordre figuratif, réalisé ne serait-ce que par le système des comparaisons.

Et les pages littéraires nous offrent des exemples tout à fait inattendus de structures compositionnelles représentant des phénomènes qui, « en soi », nous sont tout à fait familiers. Au demeurant, ces structures ne sont nullement déterminées, nourries et appelées à la vie par des déviations formalistes ou des recherches de l'extravagant.

Les exemples que j'ai en vue relèvent de la littérature réaliste classique et ils sont classiques, précisément, parce que par ce moyen s'est incarné en eux avec une certaine netteté un **jugement** rigoureusement net du phénomène, une **attitude** rigoureusement nette envers le phénomène.

Que de fois rencontrons-nous dans la littérature la description de « l'adultère » ! (5). Quelle que soit la diversité de situations, d'attitudes et de comparaisons imagées qui les ornemente, il n'est guère de tableau plus impressionnant que celui où les « enlacements criminels des amants » sont figurativement égalés... au meurtre.

« Elle se sentait si criminelle et coupable qu'il ne lui restait plus qu'à s'humilier et demander grâce ; et comme à présent elle n'avait plus que lui au monde, c'est de lui aussi qu'elle implorait son pardon. En le regardant, elle ressentait physiquement son propre avilissement et ne pouvait plus rien dire. Et lui, il ressentait ce que doit ressentir l'assassin en voyant le corps qu'il a privé de vie. Ce corps qu'il avait privé de vie, c'était leur amour, la première période de leur amour. Il y avait quelque chose d'horrible et de répugnant dans les souvenirs concernant ce qu'ils avaient payé du prix atroce de la honte. La honte devant sa nudité morale écrasait Anna et se communiquait à Vronsky. Mais malgré toute l'horreur de l'assassin face au corps de l'assassiné, il faut couper en morceaux, cacher ce corps, il faut profiter de ce que l'assassin a acquis par son assassinat.

« Alors, avec une rage semblable à la passion, l'assassin se jette sur le corps, et le traîne, et le dépèce ; ainsi il couvrait de baisers le visage et le corps d'Anna. Elle tenait sa main et ne bougeait pas. Oui, ces baisers — c'est cela qui a été acheté au prix de cette honte. Oui, et cette main qui est à jamais la mienne — c'est la main de mon complice... »

Dans ce fragment de « Anna Karénine » (seconde partie, chapitre XI), dans les composantes imagées des comparaisons, toute la scène est traitée avec une magnifique cruauté, du plus profond de l'attitude de l'auteur face au phénomène et non à partir des sentiments et émotions des protagonistes (ainsi que Zola, par exemple, résout ce même thème dans des variations infinies, tout au long de la série des « Rougon-Macquart »).

Tolstoï a mis comme épigraphe au roman : « A moi la vengeance et la rétribution » (6).

Dans sa lettre à Véressaïev (7) du 23 mai 1907, M. Soukhotine (8) cite les paroles de Tolstoï, commentant l'épigraphe qui troublait Véressaïev :

« Je dois répéter que j'ai choisi cette épigraphe... afin d'exprimer la pensée que tout le mauvais que l'homme commet a pour conséquence tout l'amer qui vient non des hommes, mais de Dieu et qu'eut à subir Anna Karénine... » (V. Véressaiev, « Souvenirs ».)



Dessin inédit de S.M.E. pour « Ivan le Terrible », crayonné au cours d'une conversation. Alma-Ata. 1942.

Dans la seconde partie du roman où est pris ce fragment, le problème pour Tolstoï était, en attendant, de montrer « le mauvais que l'homme commet ».
Le tempérament d'écrivain l'oblige à ressentir le stade suprême du mauvais — sous la forme du crime.
Le tempérament de moraliste l'oblige à mesurer ce mauvais par le crime majeur contre la personne — le meurtre.
Enfin, son tempérament d'artiste l'oblige à dévoiler cette appréciation des actes des personnages à l'aide de tous les moyens expressifs à sa portée.
Le crime — meurtre —, en devenant le **significateur fondamental de l'attitude de l'auteur** envers le phénomène, devient en même temps **le déterminateur de tous les éléments fondamentaux, élaborant la composition de la scène.**
C'est lui qui dicte les images et les comparaisons : « ... ce que doit ressentir l'assassin en voyant le corps qu'il a privé de vie. Ce corps qu'il avait privé de vie, c'était leur amour... », etc.
C'est encore lui qui dicte la figuration des actes des personnages en décrivant les gestes propres à l'amour sous une forme propre au meurtre (9) : « Et avec une rage semblable à la passion, l'assassin se jette sur le corps, et le traîne, et le dépèce ; ainsi il couvrait de baisers le visage et les épaules d'Anna », etc.
Il s'agit là de « remarques » (10) extrêmement précises qui déterminent une nuance de comportement, choisie parmi mille autres possibles, parce qu'elle seule justement et justement sous cet aspect correspond totalement à l'attitude de l'auteur envers le phénomène lui-même.
L'idée du mauvais exprimée dans la composition par l'image du crime-meurtre se rencontre chez Tolstoï ailleurs que dans la scène citée. Cette image lui est chère et proche.
Non seulement « l'adultère », mais aussi « la cochonnerie » dans les relations conjugales se bâtit selon la même structure imagée.
Nous rencontrons exactement la même chose dans « La Sonate à Kreutzer ». Deux fragments du récit de Pozdnychev en donnent une idée frappante. Le second (à propos des enfants) élargit le cadre de l'exemple en créant des structures externes de la composition encore plus inattendués et qui, cependant, découlent en entier de l'attitude intérieure face au thème.
« Je me demandais avec étonnement d'où venait notre exaspération commune, alors que l'affaire était claire : cette exaspération n'était pas autre chose que la protestation de la nature humaine contre la bête qui l'écrasait.
« Je m'étonnais de notre haine l'un pour l'autre. Mais il ne pouvait pas en être autrement. Cette haine n'était pas autre chose que la haine mutuelle des complices d'un crime — aussi bien pour l'incitation que pour la participation au crime. Comment ne pas parler de crime, alors qu'elle, la pauvre, est devenue enceinte dès le premier mois et que notre liaison **cochonne** continuait ? Vous pensez que je m'écarte du récit ? Nullement ! Je suis toujours en train de vous raconter comment j'ai tué ma femme. Bande d'imbéciles ! Ils croient que je l'ai tuée le 5 octobre, avec un couteau. Ce n'est pas alors que je l'ai tuée, mais bien plus tôt... » (« La Sonate à Kreutzer », XIII.)
« ... La présence des enfants non seulement n'améliorait pas notre existence, mais l'empoisonnait. En outre, les enfants étaient pour nous une nouvelle cause de discorde. Depuis qu'il y avait des enfants et plus ils grandissaient, de plus en plus souvent les enfants eux-mêmes précisément devenaient et le moyen et le prétexte de la discorde... les enfants étaient les armes de la lutte; on eût dit que nous nous battions à coups d'enfants. Chacun de nous avait son enfant préféré — arme du combat. Je me battais plutôt avec Vassia, l'aîné, et elle avec Lisa... Ils en souffraient terriblement, les pauvrets, mais dans notre guerre perpétuelle nous avions autre chose à faire que de penser à eux... » (« La Sonate à Kreutzer », XIV.)
Comme on le voit, quel que soit l'exemple choisi, la méthode de composition reste toujours la même. Son déterminateur fondamental reste dans tous les cas et en premier lieu **l'attitude de l'auteur.** Dans tous les cas c'est **l'action** humaine et **la structure** des actions humaines qui forment l'archétype de la composition.
Les éléments décisifs de l'ordre structural de la composition sont pris par l'auteur dans les fondements de son attitude envers les événements. Cette attitude dicte **la structure** et la caractéristique selon laquelle se développe **la figuration.** Sans rien perdre de sa réalité, la figuration en sort incommensurablement enrichie, et dans sa signification intellectuelle, et émotionnellement.
On peut citer encore un exemple. Il est curieux en ceci que, non seulement les deux protagonistes échappent à la représentation habituelle et aux traits stéréotypés qui leur sont propres, mais encore par les moyens de la composition est consciemment réalisé... **un échange** de structures entre eux !
Ces personnages sont : un officier allemand et une prostituée française.
L'ordre des composantes de l'image du « noble officier » est dévolu à la prostituée.
Quant à l'ordre des composantes de l'image de la prostituée sous son aspect le moins attrayant, il sert de squelette à la peinture de l'officier allemand.
Cet original « chassé-croisé » (11) a été réalisé par Maupassant dans le conte que nous connaissons bien tous : « Mademoiselle Fifi ».
Les composantes de l'image de la Française sont tissées de tous les traits de noblesse, liés à la représentation bourgeoise d'un officier.
Et tout aussi logiquement le même procédé dévoile l'officier allemand dans

son essence — sa nature de prostituée.

De cette « nature » Maupassant n'a pris qu'un seul trait — sa tendance à détruire les « principes moraux » de la société bourgeoise. Cela est intéressant, car sous cet aspect, Maupassant a pris son schéma comme une chose toute prête, bien connue et fraîche dans la mémoire. Son officier allemand est taillé selon un gabarit construit par Zola. L'officier au sobriquet « Mademoiselle Fifi » — c'est de toute évidence Nana. Nana, non en son entier, mais la Nana de cette partie du roman où Zola hausse le personnage jusqu'à la grande force destructrice des familles bien-pensantes, et en même temps, décrit les caprices ravageurs de Nana lorsqu'elle brise les porcelaines de famille, offertes par ses adorateurs. La notion généralisée de la courtisane, force de perdition pour les familles et la société, est « matérialisée » dans cette scène par l'épisode particulier de la bonbonnière de Saxe et le monceau de présents de valeur qui symbolisent en quelque sorte la « haute société » que brisent les caprices persifleurs de Nana. La structure du comportement de l'officier est strictement identique à la structure du comportement de Nana dans cette scène. Le nom « Nana » et le surnom « Fifi » soulignent ce rapport évident. Ce que ne contredit pas le fait que les diminutifs des prénoms français sont souvent construits par le procédé du redoublement de la syllabe typique Ernest - Nénesse, Joséphine - Fifine, Robert - Bébert. Cela confirme plutôt notre supposition (12).

Et la nouvelle de Maupassant en son entier nous offre un splendide exemple de la façon dont une simple peinture de mœurs peut être repensée par la composition et propulsée dans la direction voulue lorsqu'elle est conditionnée par une ossature structurale convenable.

Nous avons abordé ici des cas suffisamment visuels, évidents et aisément déchiffrables. Pourtant ces mêmes principes sont inclus dans les éléments les plus fondamentaux de la structure des compositions, dans les abysses où ne pénètre que le scalpel d'une analyse très fouillée, très approfondie.

Et partout, et en tous lieux l'on retrouve en trame la même **humanité, la psychologie humaine qui nourrit les éléments les plus complexes composant la forme, de même qu'elle nourrit et conditionne le contenu de l'œuvre.** (A suivre)

S.M. EISENSTEIN.

(1) La première version de ce texte a été publiée dans la revue « Iskousstvo Kino » no 6, 1939. La seconde partie de l'article : « L'unité organique et le pathétique dans la composition du « Cuirassé Potemkine » a été publiée en français dans le recueil de textes de S.M.E. « Réflexions d'un cinéaste », Ed. en langues étrangères, Moscou (1958). L'auteur dit que cette seconde partie « sert d'exemple et de confirmation à ce qui est dit plus haut », c'est-à-dire dans le texte publié ici. **De la structure des choses** : dans son acception la plus généralisée de « chose », le mot « vechtch » (chose, objet) désigne en russe une « œuvre » d'art, ce terme étant jugé grandiloquent. S.M.E. joue sur l'ambiguïté du mot et, de cette manière, élargit singulièrement le domaine de ses recherches.

(2) Denis Diderot, « Le Neveu de Rameau ». S.M.E revient longuement sur ce thème dans « Le montage » (1935-1937).

(3) On pense naturellement au conte symphonique de Prokofiev « Pierre et le loup », où les instruments de musique sont des personnages. Rappelons aussi que dans un de ses poèmes, Andreï Biély identifie le hautbois à la « madone de Raphaël ». Inversant la démarche, le talentueux scénariste Alexandre Volodine remplace les personnages réels par les instruments de musique : son « Illusionniste » (film réalisé par Piotr Todorovsky, 1968) pendant un diner, cesse de voir les convives, mais suit la conversation animée entre la flûte, le violon, le tambour... ponctuée par des éclats de rire des cymbales.

(4) Il est peut-être utile de préciser qu'il ne s'agit pas d'une injure, mais du nom d'une formation de combat · en angle aigu, hérissé d'armes sur les côtés.

(5) En français dans le texte, mais en caractères russes.

(6) Deutéronome ; XXXII, 35.

(7) V. Véressaïev (Vikenty Smidovitch, 1867-1945), écrivain russe soviétique, auteur, entre autres, d'un ouvrage sur la vie de Tolstoï.

(8) Mikhaïl Soukhotine, mari de la fille de Tolstoï, Tatiana.

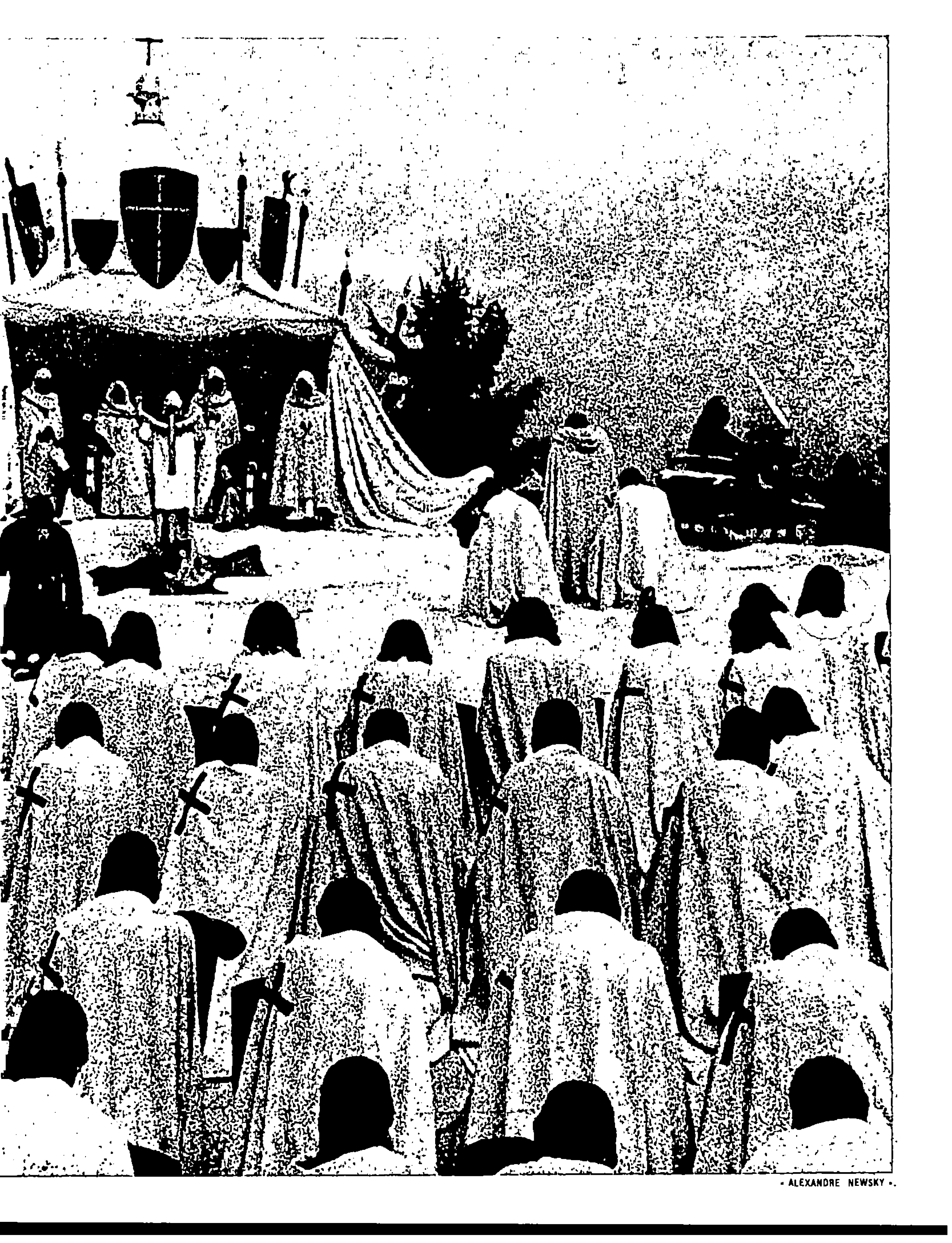
(9) Dans le film « Anna Karénine » (1968) d'Alexandre Zarkhi, le montage par chocs et la « brume rouge » voilant l'écran soulignent l'atmosphère du meurtre. Par ailleurs, la nudité morale ressentie physiquement par Anna est concrétisée dans l'image : elle est entièrement nue, alors que Vronsky porte une chemise blanche.

(10) Ce terme français désigne en russe toutes les indications de mise en scène portées par l'auteur sur son manuscrit.

(11) En français dans le texte.

(12) « Il est intéressant de noter que Maupassant, comme pour détourner l'attention et briser une telle association d'idées, « motive » le surnom « Fifi » par le fait que celui qui le portait — le marquis Wilhelm von Eirich (l'officier) avait l'habitude d'exprimer son mépris pour tout ce qui l'entourait par l'exclamation « Fi donc ! » Cependant cela ne change rien à l'affaire et ne fait, plutôt, que souligner cette même association d'idées. » (Note de S.M.E.) (Article extrait des « Œuvres choisies de S. Eisenstein » publiées sous la direction générale de Sergueï Youtkévitch aux Editions « Iskousstvo », Moscou. Choix, traduction et notes de Luda et Jean Schnitzer. Copyright « Cahiers du Cinéma ».)





« ALEXANDRE NEWSKY ».



« L'INNOCENCE SANS PROTECTION » D'ALEKSIC ET MAKAVEJEV.

La face humaine

entretien avec Dusan Makavejev par Dominique Noguez

Cahiers L'idée de faire « L'Innocence sans protection » vous est-elle venue après « Une affaire de cœur » ou bien y pensiez-vous depuis longtemps ? Est-ce la suite d' « Une affaire de cœur », une nouvelle pièce à votre dossier, l'amour qui finit bien après l'amour qui finit mal ?

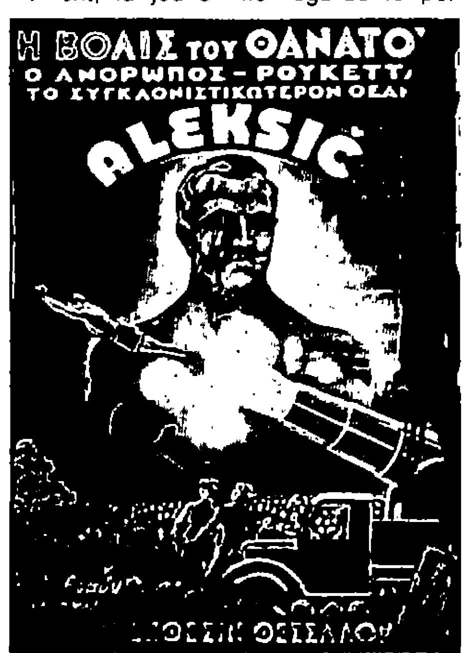
Dusan Makavejev J'y ai pensé après « Une affaire de cœur », mais non comme à mon troisième film, plutôt comme à mon deuxième film **bis**. Mon intention était de faire un film à la manière des journaux populaires (illustrés ou journaux à sensation) sur des personnages qui se signalent par une habileté physique ou psychique quelconque. Tout en menant des recherches de mon côté, j'ai passé pendant deux mois une petite annonce dans les journaux. J'ai reçu un millier de lettres et de photos d'avaleurs de feu, de gens qui écrivent des deux mains, de bricoleurs en tout genre, de dresseurs d'animaux savants. J'ai même reçu une proposition d'un soldat qui se cousait des boutons sur la peau, et une autre d'un type capable de lever une table avec les dents. Mais j'avais en même temps ma liste privée avec l'acrobate Aleksic en tête. Je le connaissais déjà, comme tous les Yougoslaves : il est célèbre chez nous. Je pensais déjà à lui comme un des personnages principaux de mon film ; d'autres seraient venus l'entourer. L'idée était de faire un film mixte, mi-fictif, mi-réaliste, avec des prolongements sur la vie quotidienne de ces as de cirque. Et puis, j'ai vu le film d'Aleksic, dont j'avais vaguement entendu parler, et j'ai été tout de suite frappé par ses très grandes qualités cinématographiques. Je n'avais plus besoin de chercher et à peine besoin de tourner, le film était pour ainsi dire fait.

Cahiers Même si ce film n'avait pas été retrouvé, Aleksic aurait accepté, à 50 ans passés, de refaire pour vous quelques-uns de ses exploits ?

Makavejev Oui ! Il était par exemple prêt à sauter d'un avion sur le toit d'un train en marche !

Cahiers Qu'est-ce qui vous a séduit dans ce premier film yougoslave parlant ?

Makavejev On y trouve tout : souffrance, amour, bagarre, viol, humour. Et c'est d'une ingéniosité technique extraordinaire : dix-sept ans avant le premier long métrage de Godard et « Hiroshima mon amour », Aleksic intègre à son film des séquences d'actualité, toute une série de bouts de films tournés entre 1929 et 1940 sur ses propres exploits : le document est incorporé à la fiction, il devient le point culminant de la fiction. Aleksic découvre aussi le flashback sans transition, sans fondu-enchaîné ; il procède par coupe franche : par exemple, à un moment, la jeune fille regarde le portrait d'Aleksic, et aussitôt survient un plan d'Aleksic faisant jouer ses muscles. Et notez qu'il a fait ça d'abord pour des raisons économiques, parce qu'il avait un très petit budget.



« L'Innocence sans protection »

Cahiers Comment l'idée de ce film lui est-elle venue ?

Makavejev Pendant la guerre il ne pouvait exercer son métier. Les acrobaties ou les tours de force en plein air attirent toujours beaucoup de badauds et les Allemands n'aimaient évidemment pas ces rassemblements publics. Or, je vous l'ai dit, depuis 1929, Aleksic avait multiplié les petits films sur lui. Finalement, il les avait montés ensemble lui-même, sur un bout de bois muni de quatre clous et avec une lame de rasoir. Il avait donné ça à un distributeur comme lever de rideau en ne lui demandant qu'un sou par spectateur qui verrait le film ; mais il n'était pas fou : comme il était très connu, ça a eu un grand succès. C'est ça qui lui a donné l'idée d'utiliser ses loisirs forcés à faire un long métrage. Le scénario initial tenait sur un sac de papier, où était écrit : « Amour, compétition, pauvre orpheline, homme riche, bel acrobate, affreuse marâtre, bagarre, police, justice, happy end ». En fait l'histoire devait être un prétexte à placer les exploits d'Aleksic déjà filmés. De formation, il était serrurier : il en a profité pour faire une partie du matériel lui-même, par exemple les projecteurs. Pour le reste, il a été aidé financièrement et techniquement par un mécanicien assez riche qui désirait en échange jouer dans le film (c'est lui qui joue le rôle du frère). Le film a été subventionné aussi par la vente de chaussures en contre-plaqué de l'invention d'Aleksic et qui ont eu beaucoup de succès (n'oubliez pas que c'était la guerre). Enfin, comme cameraman, il avait déniché quelqu'un qui tournait des actualités pour les Allemands.

Cahiers Celles qu'on voit dans votre film ?

Makavejev Oui. En fait, tout ceci se faisait sous le manteau. Le cameraman travaillait à l'insu de ses employeurs ; on tournait la nuit. Mais s'était une illégalité au sens de **marché noir** plus que de clandestinité politique. C'était vraiment l'atmosphère de l'occupation telle que vous l'avez connue en France, le climat de « La Traversée de Paris ». Dès qu'il y avait des ennuis, par exemple, on achetait des gens haut placés avec des légumes, des jambons, etc. Vous voyez, ce film ça a été vraiment un mélange d'art, d'affaires, de combines et d'autoglorification...

Cahiers Un avertissement au début de votre film indique que le film d'Aleksic avait disparu de l'histoire du cinéma...

Makavejev Voici ce qui s'est passé :

après la Libération, des lois ont été établies pour sanctionner la collaboration avec l'occupant. Comme il l'explique lui-même dans le film, Aleksic a été accusé d'avoir fait son film avec l'accord des Allemands. Finalement il a été acquitté, mais ce n'était pas clair. Il s'est alors produit avec son film ce qui s'est produit dans l'édition, où des volumes publiés pendant l'occupation ont été rayés des catalogues, au point même que s'ils appartenaient à des collections numérotées, on réutilisait leurs numéros et on reprenait le numérotage au point où il était arrivé avant la guerre. Le film a donc été évincé de tous les textes, de toutes les histoires du cinéma et, bien qu'il ne fût pas matériellement détruit — car il restait une copie et le négatif —, personne ne pouvait plus le voir. Pas même Aleksic, d'ailleurs, car il était en bisbille avec son mécène, et ils en étaient venus à couper le film en deux : Aleksic gardait les séquences de ses exploits, et l'autre gardait le reste. Il a fallu d'abord les raccorder pour voir le film entier.

Cahiers A « l'intérieur » de votre propre film, le film d'Aleksic est-il présenté en entier et dans son montage original, ou bien l'avez-vous remonté ?

Makavejev Je n'ai rien changé au montage. J'ai simplement fait de légères coupures dans deux ou trois très longues séquences, mais cela ne touche ni à l'action ni au dialogue, car c'étaient des séquences de remplissage : 30 mètres de musique dans le noir...

Cahiers C'est très « underground » !

Makavejev ... Et le générique : il durait quatre fois plus de temps que nécessaire. On pensait sans doute que les gens auraient un plaisir particulier à lire tous ces noms en serbo-croate !

Cahiers Cependant vous avez ajouté au film d'Aleksic, **sur** le film d'Aleksic, des effets de couleur, de teinture de la pellicule. Est-ce pour retrouver le climat d'une époque de l'histoire du cinéma ou par ironie ? Je vous pose cette question parce que cette ambiguïté se retrouve dans tout le film. En même temps qu'un effort pour nous rapprocher de cette œuvre, pour la mettre à flot et la faire glisser jusqu'à nous, on sent un mouvement contraire, pour nous en détacher. C'est-à-dire, si vous voulez, à la fois un côté « Cinéastes de notre temps » et un côté « Rosière de Pessac ». Quelle est votre **distance** par rapport à Aleksic ?

Makavejev Nulle Aleksic est un grand homme, une sorte de monument national, comme le général de Gaulle..

Cahiers Hum...

Makavejev .. Ou le Maréchal Tito. Non, si vous voulez, la seule ironie qu'il y ait, c'est...

Cahiers De l'auto-ironie ?

Makavejev Oui, une ironie sans distance, une ironie accompagnée d'affection...

Cahiers C'est une bonne définition de l'humour.

Makavejev D'accord, c'est de l'humour : de l'ironie avec de l'amour, car ce qu'il faut, n'est-ce pas, c'est établir la participation...

Cahiers Hum...

Makavejev Quant aux couleurs, je n'y ai mis aucune intention sarcastique. C'est pour donner plus de beauté au film, simplement dans un but **décoratif.** N'oubliez pas le sous-titre du film : « Un bon vieux film trouvé, **redécoré** et commenté par Dusan Makavejev ». Même les séquences tournées en couleur en 1968 avec Aleksic et les acteurs survivants font partie de la redécoration. Or, c'est une redécoration qui cherche à donner l'idée la plus fidèle possible de la manière dont Aleksic perçoit le monde. Par exemple, si j'ai rajouté quelques couleurs à certains portraits visibles dans le décor de son film, c'est parce que j'ai vu dans son appartement un portrait de lui-même coloré de cette façon.

Cahiers Justement, à propos de cet appartement, j'ai remarqué que vous le montriez avec insistance, comme pour faire ressortir son caractère cossu. N'est-ce pas une façon là encore de prendre vos distances ?

Makavejev Non. C'est un appartement cossu, petit-bourgeois, mais Aleksic en tire parti avec générosité. C'est un hôte excellent. Encore une fois, le regard que je porte sur lui est un regard de sympathie. C'est une de nos gloires nationales. Le chant que vous entendez au début du film et qui a été écrit par un de nos meilleurs jeunes poètes actuels ne dit pas autre chose : « Aleksic, mon pays bien-aimé »...

Cahiers Il y a ainsi une sorte d'assimilation d'Aleksic à son pays, ou l'inverse...

Makavejev Il s'agissait pour moi de révéler en et par Aleksic un certain nombre de caractéristiques nationales : fierté, courage, résolution, une certaine façon de n'en faire qu'à sa tête. On pourrait dire que dans son film la manière dont Aleksic accomplit ses exploits et ses exploits eux-mêmes sont des signes, des références à notre histoire nationale.

Cahiers C'est un film métaphorique.

Makavejev Oui, un film empli de **métaphores latentes.**

Cahiers En tout cas, on voit très bien que l'histoire d'Aleksic se rattache à toute une tradition culturelle, littéraire ou paralittéraire. Tout le film a un côté légende populaire, « Chanson de Roland ». Lorsqu'Aleksic fait ses adieux à sa bien-aimée avant d'aller risquer sa vie dans l'exploit aérien qui est le clou du film, on ne peut s'empêcher de penser un peu à Hector quittant Andromaque au chant 6 de « l'Iliade ».


« L'Innocence sans protection ».

Makavejev Sans doute. Mais il faudrait trouver plutôt des références cinématographiques, car Aleksic est à peu près illettré. Il n'a rien lu, mais il a été énormément au cinéma. Il le dit lui-même : « le cinéma a été mon université ». Ses héros sont Harold Lloyd, Buster Keaton, Mosjoukine, Douglas Fairbank, James Cagney, Paul Muni. Il a vu des milliers de films américains, français ou russes. Il a vu le cinéma réel : d'action et d'amour. C'est l'homme type de la révolution industrielle. C'est l'homme de la technique, de l'action, de l'image. Il se reconnaissait dans tous ces films populaires, mélodramatiques. « L'Innocence sans protection » est un mélodrame, mais c'est aussi la vie même d'Aleksic, une lutte contre la pauvreté, une série de souffrances, d'ennuis (il

a fait de la prison). Quand il a revu le film, il a pleuré.

Cahiers Votre film n'est quand même pas réductible au film d'Aleksic. Vous y avez rajouté des séquences de films de propagande nazie, de films russes et des séquences tournées par vous. On a l'impression que les problèmes formels vous ont beaucoup intéressé. Une grande part du film s'est jouée au niveau du montage...

Makavejev Au début, je ne savais pas très bien ce que cela donnerait, ce mélange de séquences d'origine et d'époque différentes. Et puis, peu à peu, j'ai eu la joie de constater que **ça marchait.** J'ai été de plus en plus libre au montage. Ça s'est développé de l'intérieur, si vous voulez, comme une fleur de pommier qui se change en pomme. C'est merveilleux. On ne sait pas si c'est l'arbre qui produit la pomme ou si c'est la pomme qui prend dans l'arbre de quoi croître. En quelque sorte le film s'est fait lui-même. Il n'y avait pas de script. C'est ce qu'on pourrait appeler de l'écriture directe. Les idées me sont venues au fur et à mesure. Par exemple, c'est en voyant les actualités allemandes ou yougoslaves de l'époque que l'idée m'est venue de poser telle ou telle question sur cette période aux acteurs que je filmais par ailleurs. Chacune des parties du film a interféré avec les autres. Ceci dit, vous m'avez parlé de problèmes formels, donc d'esthétique, et tout à l'heure d'ambiguïté. Il faut que je m'explique là-dessus. Je conçois le cinéma comme une opération de **guerilla.** Guerilla contre tout ce qui est fixe, défini, établi, dogmatique, éternel. Il n'est pas indifférent que la guerilla se fasse au cinéma, car finalement tout est lié. Hollywood, c'est Wall Street et le Pentagone. Au cinéma aussi nous devons créer deux, trois, une infinité de Vietnam, c'est sûr. Mais cela ne veut pas dire que les films doivent **servir** la révolution : la révolution n'a pas besoin de serviteurs. Il n'y a personne à servir, à chacun de faire sa propre révolution. Guerilla, cela veut dire que nous pouvons utiliser n'importe quoi, pavés, feu, balles, textes, chansons. De même dans le film : nous pouvons utiliser tout ce qui nous tombe sous la main, fiction, documents, actualités, intertitres. Le « style » n'est pas important. Il faut jouer de la **surprise** comme d'une arme psychologique. Là où les gens attendent quelque chose, il n'y aura rien ; et au contraire, ils seront attaqués là où ils ne s'y attendaient pas. C'est la technique de l'embuscade. Tout peut servir à notre libération : des éléphants, mais aussi des mines, des stylos piégés...


« L'Innocence sans protection ».

Cahiers Le cinéaste comme agent-secret...

Makavejev Nous pouvons utiliser aussi du matériel pris à l'ennemi...

Cahiers Vous êtes ici très proche de Jean-Luc Godard...

Makavejev Non. Car Godard s'est mis au **service** de la révolution. Moi, je ne veux pas servir... Je pense simplement qu'en combattant au cinéma, par nos films, pour une expression plus libre, plus authentique, avec des armes qui peuvent être la joie de vivre ou l'humour, nous menons le même combat que ceux qui se battent sur les barricades. Il s'agit toujours de se libérer des autorités, de détruire les structures fixes, d'ouvrir les portes, d'ouvrir des chemins, bref de construire un monde ouvert où tout individu puisse être lui-même.

Cahiers On a l'impression que cette profession de foi s'applique mieux à « Une affaire de cœur » qu'à « L'Innocence sans protection ».

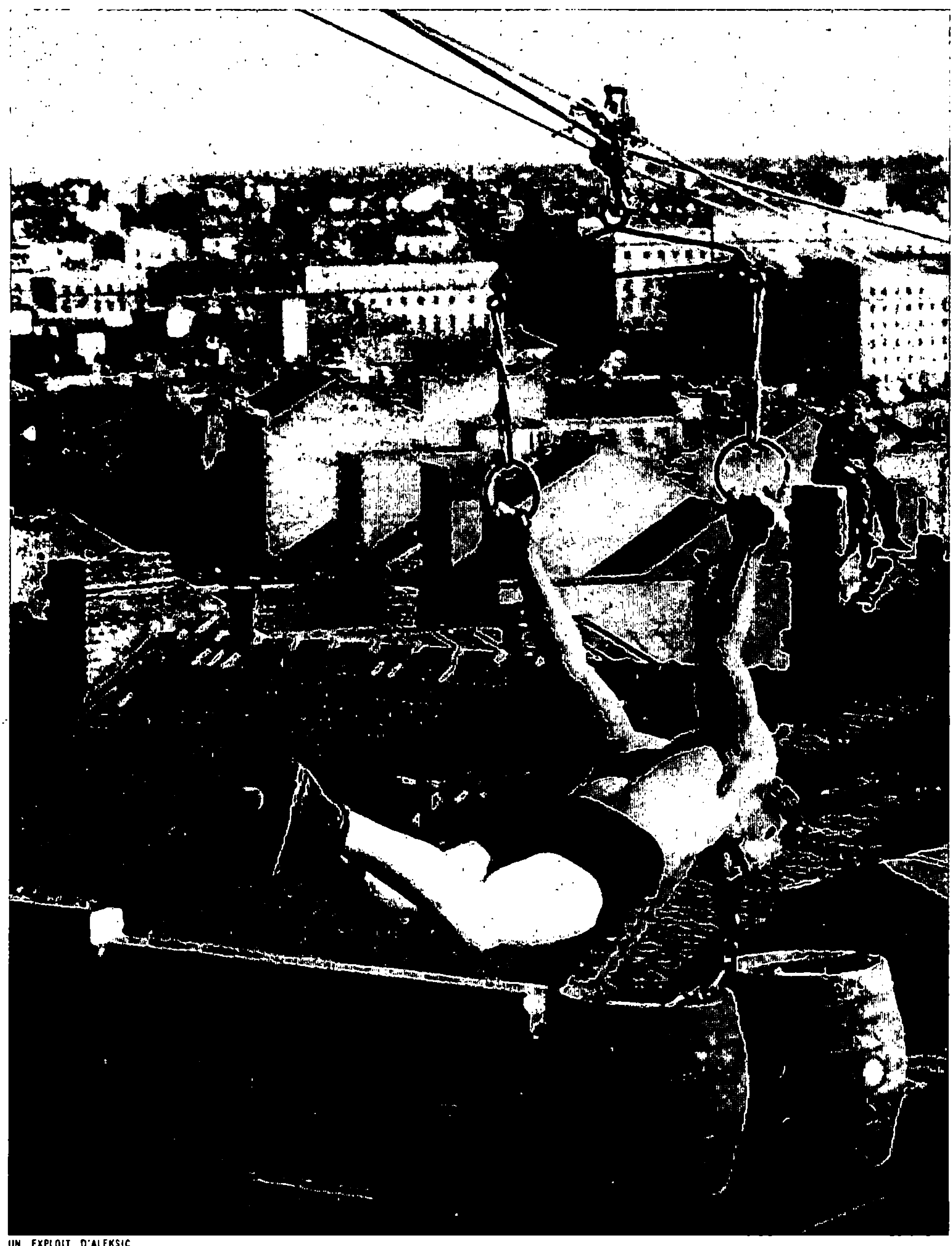
Makavejev En faisant « Une affaire de cœur », je n'étais pas encore tout à fait conscient de cela. Mais j'ai toujours été très heureux quand j'ai pu utiliser des images d'autorité, de pouvoir, pour les miner par l'humour. Quelque chose comme d'ajouter des moustaches à la Joconde. Mais cela même est statique. Il faut faire en plus un geste artistique : sortir du cadre, montrer les jambes de Mona Lisa, la montrer en train de pisser, en train de se tamponner les aisselles avec un déodorant...

Cahiers Mais « L'Innocence sans protection » ?

Makavejev Le film a été terminé le 3 juin 1968. Le même jour, trente édifices étaient occupés à Belgrade par 30 000 étudiants. Tout ce qui m'avait animé pendant le montage — spontanéité, liberté, ouverture — s'incarnait dans la vie, devenait réalité. Avant le printemps tchèque, le mai français ou juin en Yougoslavie, nous étouffions d'impuissance dans un monde où la technique prend de plus en plus de place. Nous vivions en pays étranger, dans un pays qui n'appartenait à personne, où régnait une terreur invisible ; nous rêvions d'un nouveau lieu où vivre, mai et juin nous ont montré que nous sommes chez nous là où nous vivons, que nos pays nous appartiennent.

Cahiers Oui, mais vous dites vous-même que « L'Innocence sans protection » est un hommage à un monument national. Ce n'est pas tout à fait l'esprit de mai...

Makavejev Entendons-nous bien : Aleksic était **déjà** un monument national. « L'Innocence sans protection » est l'interprétation humaine d'un monument national. J'y montre une face humaine. Mai et juin de même ont été un dévoilement. On a démasqué, gratté, pour trouver quelque chose qu'on ne voyait plus : des faces humaines. (Souvenez-vous de l'expression de Dubcek : « un socialisme à face humaine ».) Les chefs d'Etat ont montré à ce moment-là leur vrai visage ; personne ne savait ce qui était en train de se passer, mais tout le monde était enfin **vivant.** Ceci dit, pour en revenir à mon film, il n'est pas nécessaire d'être violent pour être efficace. Se battre dans la rue à coups de pavés contre la police, c'est parler la langue de la police, de la société bourgeoise, c'est retrouver les valeurs de lutte, de violence sur lesquelles est construite cette société. Au contraire, faire comme les hippies, offrir des fleurs aux flics, ça contraint les flics à trouver une nouvelle façon de réagir. Si on est patient, si on leur offre des fleurs assez longtemps, viendra un moment où ils seront acculés : ils n'auront plus qu'à pleurer, devenir fous ou se tuer... (Propos recueillis par Dominique Noguez.)



UN EXPLOIT D'ALEKSIC.

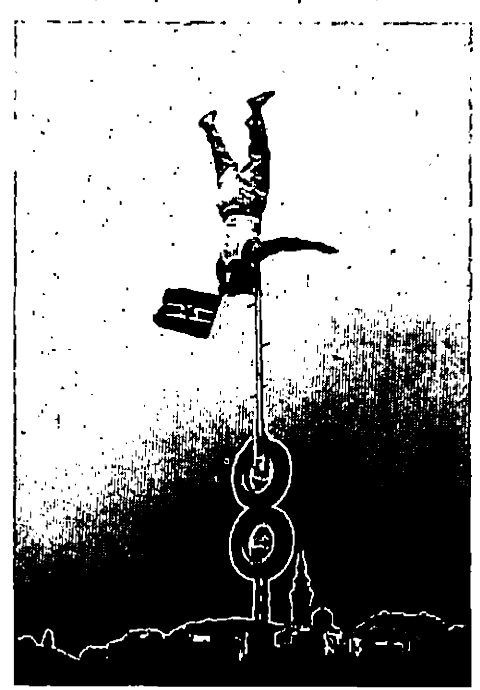
Le cinéma (re) trouvé

par Dominique Noguez

1. Bric et broc. Ce film « trouvé, redécoré et commenté » est fait d'un grand **bric** — le film de Dragoljub Aleksic, premier mélo parlant du cinéma serbo-croate, qui donne sa substance et son nom au film de Makavejev, donc doublement **éponyme** —, et de plusieurs petits **brocs** (films nazis sur les premières victoires de la Wermacht en Russie, bandes d'actualités yougoslaves, une séquence du « Cirque » d'Alexandrov). A ces séries de signes originels (de 1942 ou d'avant), qui s'appellent, s'éclairent et se mêlent, s'ajoutent quelques signes parasites et contemporains qui ont le sens et la violence de **retouches** : par juxtaposition (séquences tournées en 1968 avec les survivants du premier « Innocence sans protection » ; intertitres en vers d'un poète serbe contemporain) ou par ajouts directs et conjoints (teinture de la pellicule, parties **coloriées**, comme sont coloriées les images d'Epinal, chants, etc.).

2. Bricolage. Plus encore qu' « Une affaire de cœur », film-dossier, « L'Innocence sans protection » est donc un film de la disparité, et qui **se joue** au niveau du montage. A ces retouches près, celui qui l'a « signé », de la même manière que Duchamp « signait » ses ready-made, que Prévert ou les peintres pop « signent » leurs collages, n'y est pour rien. C'est-à-dire pour tout, de la même façon qu'un romancier qui incorporerait en 1969 « l'Iliade » à son roman deviendrait l'auteur de « l'Iliade ». Autrement dit, si le film, comme Makavejev le dit lui-même (voir entretien), s'est fait tout seul — chacun de ses morceaux appelant (exigeant, identifiant) l'autre —, c'est en lui, par lui, cependant que cet **appel** a eu lieu.

Seulement la responsabilité de Makavejev n'est pas celle du **créateur-ingénieur-propriétaire**, c'est-à-dire de ce personnage mythique et mystifiant de la tradition culturelle occidentale, fils bâtard de la pythie apollinienne et du gentleman farmer, dont la mission est de **dire** comme la mission de l'ingénieur est de **faire**, et auquel la parole vient aussi spontanément, aussi généreusement, aussi adéquatement que la soie au ver, la pomme au pommier ou la



Autre exploit d'Aleksic.

poutrelle métallique à l'ingénieur constructeur de ponts — étant bien entendu que cette parole est la **propriété**, provisoire ou non, commercialisable toujours, de son auteur, comme la soie, la pomme et le pont de fer sont celle du ver, du pommier et de l'ingénieur, ou du moins, si l'on ose dire, de leur employeur. La responsabilité de Makavejev est comparable plutôt à celle du bricoleur structuraliste de « La pensée sauvage ». Tandis que l'ingénieur interroge l'univers et le modifie avec des instruments adéquats, le bricoleur improvise avec des moyens restreints ou dégradés, il « s'adresse à une collection de résidus d'ouvrages humains, c'est-à-dire à un sous-ensemble de la culture »; bref, en procédant par analyse puis synthèse, empruntant à plusieurs structures constituées de quoi en constituer *une nouvelle, il* « s'arrange avec les moyens du bord ». En lisant ces phrases de Levi-Strauss, on croirait entendre Makavejev parlant du cinéma-guerilla.

Comme Godard, comme Rivette, comme Eustache, Makavejev est donc signe et témoin de la mort (disons de la transsubstantiation) contemporaine de **l'auteur.** De même qu'il ne **crée** pas (c'est son film qui **se crée** lui-même, à partir d'un « créable » préexistant), qu'il n'est pas **ingénieur,** mais **bricoleur,** il n'est pas **propriétaire** : il **emprunte,** utilisant des films trouvés (à la ferraille ou ailleurs) et d'ailleurs anonymes (actualités nazies) ou discutés (le film d'Aleksic coupé en deux). De n'avoir pas **un** auteur (mais deux, trois ou dix), son film acquiert une liberté merveilleuse, même si (car il est signé), c'est encore une liberté surveillée.

3. Cinéma et paracinéma. Ce film trouvé est l'occasion d'une double retrouvaille. Retrouvaille d'un cinéma national qui **renait** avec l'œuvre marquante (et effacée) de sa naissance comme cinéma parlant. Et retrouvaille avec un cinéma **primitif** aux deux sens du mot, c'est-à-dire (chronologiquement) inspiré par un certain vieux cinéma américain, français, russe ou allemand d'avant-guerre (Harold Lloyd, « Fantomas », Alexandrov, etc.), et (esthétiquement) fait d'un mé-

lange élémentaire et naïf de spectacle, d'action et de sentiments simples, considéré comme caractéristique du « véritable » cinéma — ou plutôt de ce qu'on devrait appeler, pour le distinguer du cinéma de recherche, seul cinéma véritablement vivant, et par référence à la notion de paralittérature, **paracinéma** (celui-ci étant comme la retombée et la vulgarisation de celui-là, mais en même temps comme sa copie simplifiée et plus aisément analysable). Dans « L'Innocence sans protection », comme la littérature dans ces romans de Claude Ollier qui citent d'autres romans d'Ollier où sont cités des textes de Borgès qui citent une page de Shakespeare qui cite, etc., le cinéma apparaît à la puissance trois. Film sur le film d'un homme dont la seule culture est cinématographique, c'est un des plus vibrants hommages que le cinéma se soit rendu à lui-même. Mais, un peu pour les mêmes raisons que celles qui font des films de Rivette un hommage au théâtre, c'est en même temps un hommage à des formes plus primitives de spectacle — le paracinéma au senl le plus large — : spectacle de bateleur, mélo sentimental, opérette. Hommage fécond car il attire l'attention sur une parenté profonde. Ce n'est pas un hasard si en voyant par exemple Aleksic quitter sa bien-aimée avant de risquer sa vie accroché par les dents à un avion, l'on songe en même temps à l'Hector du chant VI de « l'Iliade », au Roland de « La Légende des siècles », à l'Escamillo de « Carmen », et aux jeunes premiers d'une foule de romans populaires, d'opéras ou d'opérettes, de bandes dessinées et de films muets. C'est peut-être, comme conduiront sans doute à le penser bientôt des travaux comme ceux qui sont entrepris aux Hautes Etudes du côté de la Revue « Communications » (dans le sillage du pionnier Propp) ou au tout jeune Centre de Paralittérature de Montréal, que la structure de tous ces types de récits est rigoureusement identique — et d'autant plus apparente d'ailleurs que le mode de récit observé est plus « populaire ».

4. Contestation ou décoration. Retouches, a-t-on dit. Mais en quel sens ? Pour rejeter un peu mieux le film d'Aleksic dans son lointain, pour mieux établir entre lui et nous la distance d'un regard critique (structuraliste, sémiologique, marxiste) ou d'une ironie ? Du coup les couleurs rajoutées, les traits repassés sur la pellicule originale s'apparenteraient à ces formes ou ces personnages que le cinéaste underground Jerome Hill dessinait sur la pellicule d'un vieux film de corrida et qui viennent chahuter, **contester**, ceux du film originaire (« L'Anticorrida », 1967) — ou, plus simplement, rappelleraient les moustaches que des dizaines de Dalis ou de néo-Dalis ont peintes sous le nez de Mona Lisa (ou Mono Liso). Makavejev écarte lui-même cette interprétation : en fait, ces retouches ne sont pas les signes agressifs d'une prise de possession ou d'une distance, mais la preuve d'une proximité et d'un envoûtement : Makavejev a moins disposé du film qu'il ne s'est mis à sa disposition. Ses retouches (et jusqu'aux séquences entièrement faites par lui) sont des **liens** (à tous les sens du mot) entre le film et nous. Mais assez lâches pour que soit sauvegardée une ambiguïté salutaire : celle qui livre aussi valablement ce film trouvé aux feux croisés (opposés et complémentaires) du regard objectiviste et de la sympathie herméneutique (1). Aleksic lui-même, comme signe, peut ainsi être aussi fécondément constitué en **objet** sémiologique et en **sujet** qu'on ne peut comprendre sans tenir compte du halo de sens dont il est entouré. Il rejoint ainsi, dans une galerie de portraits **bougeants** qui s'accroît sans cesse, aux côtés des zouaves québécois de Marcel Carrière, des mères de famille pessacoises d'Eustache ou d'Alexis Tremblay, la série des anti-héros risibles et touchants, populaires (aux deux sens du mot), du cinéma direct d'aujourd'hui. A la fois sympathique et symbolique, il est, en même temps au sens social et au sens rhétorique, une **figure.**

5. L'homme-trope. A lui seul, de fait, l'ineffable Aleksic, acrobate, hercule de foire, cascadeur, homme volant, homme-obus, homme-canon, est 4 ou 5 tropes à la fois : métaphore (de la force bonne et généreuse), antonomase (du héros invincible), personnification (du peuple yougoslave), hyperbole. Son existence, pour sûr, est à prendre au pied de la lettre (émouvante ou irrésistiblement grotesque, selon qu'on est midinette ou lecteur d' « Hara-Kiri »), mais elle ne cesse de figurer en même temps beaucoup plus qu'elle-même (parfaite **syllepse,** dirait le bon Fontanier). (De même, comme le suggère avec un certain humour le montage — plan de la progression des armées nazies en Europe succédant au plan de l' « encerclement » de la jeune fille par le fiancé dont elle ne veut pas, l'innocente sans protection du film n'est-elle pas aussi la Yougoslavie de 1942 ?) En deux sens, dans son **déroulement,** par son agencement de récit-type, et dans son épaisseur, par ces figures dont il est gonflé, ce film intéresse donc au premier chef la rhétorique (disons plus généralement une certaine translinguistique) et participe du vaste mouvement contemporain de **relecture** (2).

6. Révision, re-vision. Film de la revision, le film de Makavejev est en même temps un film de la **révision** — révision du vieux procès tacite intenté aux formes « marginales » ou « primitives » de l'art, et que des gestes comme la « découverte » du Douanier Rousseau par Apollinaire ou la défense de l' « art brut » par Dubuffet ont déjà contribué à rouvrir. Est-il dès lors besoin de préciser qu'à ce double titre, le mouvement qui nous conduit vers lui, dans sa primitivité, est le mouvement même de la modernité ?

Dominique NOGUEZ.



« L'Innocence sans protection ».

(1) On fait allusion ici à ce partage que Ricœur proposait d'établir entre les cultures objectivables, justiciables d'une dissection structurale (ainsi les cultures totémiques dont s'occupe Levi-Strauss), et les cultures encore vivantes pour (certains d'entre) nous, pourvues à ce titre d'une inépuisable surabondance de sens, accessibles seulement à qui les **vit** (les cultures judaïque ou hellénique).
(2) Relecture ressassante (ressassement d'une culture désormais **close** ou prémonitoire (de quel avenir ?) ?



« L'INNOCENCE SANS PROTECTION »



"Calcutta"

entretien avec Louis Malle par Jean-Louis Comolli, Jean Narboni et Jacques Rivette



Etienne Becker (au son) et Louis Malle.

Le film qu'il a tourné en Inde, seul avec un opérateur et un ingénieur du son, Louis Malle le définit comme « une plongée dans la réalité ». Ce n'est pas un « documentaire » : simplement il est allé là-bas, et il a filmé, rapportant au total près d'une quarantaine d'heures de film.
Au départ l'entreprise a quelque chose de fou : à la fois démesurée et dérisoire. L'Inde est de ces réalités qu'on peut dire dangereuses : culturels, ethnographiques, politico-économiques... on ne sait où donner des clichés quant à l'immensité, la variété, la complexité des réalités et des problèmes. Devant ce macro-réel, que peut le microscope d'une caméra, quel point de vue choisir que ne piègent d'avance partialité, prétention, confusion, vanité ?
L'intelligence de la tactique adoptée par Malle, « Calcutta » (premier ensemble de documents monté — durée : 1 h 40) en donne la mesure : c'est simplement l'extrême de la lucidité et de la modestie. Lucidité sur soi par rapport à la matière filmée : s'accommoder des déformations — ou préinformations plus ou moins conscientes — que sa propre intervention, d'étranger, d'intrus, lui ferait subir. Ainsi, ne pas trop réfléchir le « quoi filmer », laisser délibérément ce choix être « impressionniste » (filmer « impressionné ») ou même purement arbitraire (filmer).
Modeste quant à la valeur (en tant que plus ou moins significative) de cette matière filmée : ne pas chercher à la gonfler comme signe de « ceci ou cela de l'Inde ». Simplement, sans recherche de recoupements particuliers, **l'accumuler précise.**
Le film alors se met à parler, mystérieusement, bien qu'il n'y ait rien là d'un miracle, si ce n'est de vigilance — de l'Inde, et de nous la regardant.
Et ce que nous voyons à vrai dire, ce n'est pas tout à fait de la non-fiction. Non qu'ici le réel « bascule dans la fiction » (voir Comolli, nº 209), mais c'est la réalité qui déjà **pour nous** est semi-fictionnelle : tellement étrangère, incroyable. Arrivons-nous à croire qu'on **meure** de faim, et **dans la rue ?**
Il fallait donc seulement garder réel ce réel-fiction. Au besoin, par diverses manœuvres modératrices de gommage du réel lui-même, l'empêcher de se sur-fictionnaliser. Etouffer dans l'œuf la poésie : la plus difficile honnêteté du direct.

Sylvie PIERRE.

Cahiers Quand avez-vous décidé de faire un film centré sur Calcutta, et indépendant de ce que vous avez tourné dans le reste de l'Inde ?

Louis Malle Pendant le tournage nous n'avons jamais pensé à faire un film séparé sur Calcutta. J'avais envie depuis longtemps de tenter une expérience de cinéma direct, et ça ne s'arrangeait jamais... Ce désir de faire du cinéma direct n'avait pu se matérialiser que dans le petit essai que j'ai fait sur le tour de France. Pour moi, le tour de France, c'était avant tout des souvenirs d'enfance : j'ai fait ce court métrage un peu pour me faire plaisir. J'avais emmené Ghislain Cloquet et Jacques Ertaud (qui est un grand spécialiste du cinéma sportif, et avec qui j'avais travaillé chez Cousteau). Nous nous sommes contentés de suivre la

course. Nous avions chacun une caméra et nous filmions. Nous avons tourné énormément : dix-sept heures de film. Nous n'avons pas fait de son synchrone, seulement des sons d'ambiance, ce qui était beaucoup moins intéressant. L'apparition des caméras synchrones a été quelque chose de très important, qui a modifié complètement la nature et les conditions de ce genre de cinéma.
Les rushes de « Vive le Tour », les 17 heures, étaient très intéressants. Nous avons essayé de monter ces 17 heures pour en faire un long métrage, et ça n'a pas collé. J'ai laissé tomber le montage pendant presque trois ans, j'avais autre chose à faire, des films... Là-dessus, Lelouch a sorti son « Pour un maillot jaune », et je me suis aperçu, en le voyant, que son approche du Tour était très différente de la mienne : son film était beau, était poétique : le contraire du mien. Poussé par les monteuses, Kenout Peltier et Suzanne Baron, je me suis décidé à le terminer sous la forme d'un court métrage de vingt-trois minutes.
Et puis en 67 je suis allé en Inde. Ça ne s'est pas fait tout à fait par hasard : je voulais y aller depuis très longtemps. Mon prétexte était d'aller présenter huit films français pour les Affaires étrangères, dans quatre villes : Delhi, Calcutta, Bombay et Madras. J'y suis en fait resté un peu plus d'un mois, et je me suis dit qu'il y avait là une matière qui répondait parfaitement à cette envie que je traînais depuis longtemps de faire du cinéma direct. L'Inde trouble tellement un esprit occidental, nous y comprenons si peu de choses, c'est tellement dérangeant, qu'il m'a semblé que ce serait intéressant d'aller y tourner sans arrière-pensée, de voir ce que pouvait y donner une expérience de plongée dans la réalité. Mais j'avais mis un préalable à cette expérience : je voulais absolument tourner avec Etienne Becker. Pour deux raisons : d'abord, c'est un formidable caméraman, très spécialisé dans ce genre de tournage —, ensuite, je le connais très bien, et ce type de cinéma n'est possible qu'avec ses amis. Il est exclu de le faire dans les conditions de travail habituelles. D'ailleurs, il n'y a plus dans ce cinéma de « réalisateur » : ce sont des films de caméraman et d'ingénieur du son. Des films d'équipe. Des films d'amis. Nous sommes partis à trois, quatre mois, avec un équipement 16 mm, et bien décidés à tout faire à nous trois, sans personne d'autre, sans utiliser de lampes, etc.



Nous voulions faire le cinéma le plus dépouillé, le plus nu possible. Ça s'est très bien passé : on voit dans « Calcutta » à quel point l'entente entre Etienne et J.-C. Laureux (l'ingénieur du son) est efficace.
Cahiers Becker a travaillé sans son pointeur ?
Malle Oui. L'assistant d'Etienne devait nous rejoindre, et finalement n'a pas pu venir. Ça a gêné un peu Etienne. Mais il est très fort : il lui arrivait de faire à la fois le point, un zoom et un changement de diaphragme. Quelquefois, je lui faisais le point ! Je crois qu'il aurait été plus « professionnel » de tourner à quatre. Cela dit, trois, c'était fantastique, parce que ça permettait de se déplacer dans un taxi, d'aller partout ensemble. A la limite, nous avions l'impression d'être des cinéastes amateurs — ce qui est prodigieux. Et je suis persuadé qu'on finira par faire des films en 8 mm.
Cahiers Vous n'aviez jamais travaillé avec Etienne Becker ?
Malle Si, il avait été cadreur du « Feu follet ». Je le connais depuis très longtemps, et nous avons souvent parlé de ce type de films. Etienne a beaucoup travaillé avec Mario Ruspoli, que je connais bien aussi. Pour ce cinéma, le choix du caméraman est d'une importance extraordinaire, ce qui n'est plus tellement vrai dans les films normaux aujourd'hui. Etienne a dû quand même s'adapter un peu aux problèmes posés par ce tournage en Inde : avec Ruspoli, il avait l'habitude de filer des chargeurs entiers, de tourner dix minutes sans interruption, avec un seul clap. Pour l'Inde, les conditions de tournage étaient plus difficiles, il fallait fragmenter beaucoup plus, on était obligés de s'adapter aux événements. Au début nous étions déroutés, nous ne savions pas très bien comment nous y prendre.
Cahiers Vous n'aviez rien préparé, de toute façon ?
Malle Non, pas même un itinéraire. Quand nous sommes arrivés à Delhi, nous nous sommes complètement fiés au hasard. Moi, je voulais commencer par le Sud, parce qu'il y faisait moins chaud à cette époque. Et puis le Sud est le cœur de l'Inde, c'est là où l'Inde est restée la plus intacte. Nous pensions qu'il fallait commencer par plonger dans le Sud. Et puis, on nous a dit qu'il y avait une grande foire commerciale à Madras, avec beaucoup d'étrangers, et que nous ne trouverions pas de place dans les hôtels. Alors nous avons décidé de faire le contraire, c'est-à-dire de commencer par Calcutta. Mais avant de partir à Calcutta, nous avons fait une curieuse expérience dans un petit village. On nous avait bien expliqué que l'Inde, c'était les villages ! Alors nous avons passé huit jours dans un village, et on a merdoyé pendant huit jours... Ce qu'on a tourné dans ce village, finalement, je ne veux pas l'éliminer, au contraire : je le mettrai dans le prochain film, le film sur le reste du voyage, parce qu'il est intéressant de montrer combien nous étions désorientés, pris dans le piège du documentaire classique, qui n'est souvent qu'une sorte d'organisation maladroite de la réalité, une reconstruction... honteuse, ce que j'appelle la mise en scène du pauvre. Au bout de quelques jours dans ce village, nous nous demandions sérieusement s'il ne fallait pas renoncer et rentrer en France. Il y avait une énorme contradiction à résoudre : le fait que nous voyions tout de l'extérieur, en étrangers, en êtres complètement différents, pas seulement de race, de nationalité, de culture, de traditions différentes, mais aussi parce que nous étions des cinéastes dans un village, au milieu des paysans. Le même décalage aurait existé si nous avions tourné dans un village du Quercy. On arrivait là, complètement étrangers à tout, et on avait l'impression que le comportement des gens se modifiait immédiatement à notre contact : ils étaient en train de faire des choses très banales, par exemple gratter des betteraves, et quand ils nous voyaient, ils allaient s'endimancher un peu pour nous : le mari envoyait sa femme mettre un très

beau voile violet pour faire des travaux ménagers, etc. On a eu le sentiment qu'il n'y avait pas de solution à ce problème. Lévi-Strauss dit que les ethnographes oublient trop souvent que la présence même d'un observateur modifie immédiatement le comportement des observés. C'est encore plus évident quand il s'agit d'une caméra avec trois types. Mais c'est finalement très intéressant d'observer cette modification elle-même, qui est très révélatrice. Etienne, par exemple, était au début très agacé par le fait que les gens regardaient sans cesse la caméra : on ne pouvait pas sortir dans les rues d'une ville sans avoir tout de suite quarante personnes autour de nous ! Mais on a compris très vite (en fait dès le premier jour de tournage à Delhi), que ce serait comme ça tout le temps, qu'il ne fallait pas le cacher. Dès ce premier jour de tournage, nous avons fait des bobines entières sur des gens qui regardaient la caméra, qui nous regardaient, sur leur regard. On n'avait pas le choix. On ne pouvait pas faire comme dans les documentaires classiques : demander aux gens de ne pas regarder la caméra (et dans ce cas on sent très bien que les gens se forcent à ne pas regarder la caméra : ils ont quelque chose de raide dans le cou qui montre bien qu'ils ont une envie folle de regarder la caméra!). En fait, nous avons compris que ces regards étaient très importants, et qu'il fallait fonder notre démarche sur eux : nous venions là comme des espèces de voyeurs, pour essayer de comprendre des gens qui sont un peu des Martiens pour nous : et en fait, ce regard que nous portions sur eux nous était immédiatement renvoyé, et cela nous mettait tout de suite dans une position très inconfortable, qu'on a essayé de garder pendant tout le film. Il y a évidemment des moments où ce poids des regards sur nous est moins sensible : quand les gens travaillent, sont en pleine activité, ils nous oublient assez vite, surtout avec ce genre de caméra assez discrète. De même dans les cérémonies religieuses, les manifestations politiques, etc. : il y a beaucoup de moments où ils n'avaient pas conscience de notre présence. Et aussi dans certains villages du Sud, où les gens n'avaient jamais vu de caméra, et où pourtant ils ne faisaient aucune attention à nous : nous avons pu filmer très longtemps des femmes qui moulaient des briques, on s'est plantés devant elles, on les a filmées sous le nez, elles ne nous regardaient pas, c'était vertigineux. Tandis qu'à Calcutta, non seulement les gens nous regardaient sans cesse, mais même ils nous agressaient un peu : il y avait toute une partie de la population qui visiblement était agacée par nous...

Cahiers Ils vous prenaient pour des touristes à la recherche de pittoresque facile...

Malle Pour des espions plutôt du C.I.A. ! Ça nous est arrivé plusieurs fois ! A Calcutta, on a senti une réaction hostile de la part de la classe moyenne, qui est assez xénophobe. On venait nous dire que nous étions en train de filmer encore la misère de l'Inde, et que nous n'avions qu'à rester chez nous.

Cahiers En fait, ces séries de regards à la caméra sont l'armature même de « Calcutta »... On pense à la phrase du commentaire de « Méditerranée » : « Et si l'on était regardé ?... »
En ce sens, il y a un changement radical par rapport au documentaire classique : le « documentaire » classique est mortellement ennuyeux parce qu'on



a l'impression que la « réalité » est une fois pour toutes fixée, donnée. Tandis que dans « Calcutta », on voit des gens qui regardent un film **en train de se faire.** On a l'impression que la réalité se fait en même temps que le film. Ils vous regardent faire le film, ils regardent le film en action. Cela devient au bout d'un moment d'une force terrible.

Malle A la limite, c'était très troublant, parce qu'on ne savait plus si les gens qu'on filmait étaient les acteurs ou les spectateurs du film... Dans « Calcutta » il y a un regard particulièrement frappant : un potier en train de travailler, filmé en gros plan. Il ne faisait pas attention à nous, d'abord. Puis, il a levé les yeux, et a vu ce gros machin devant lui, cette caméra : il a un regard qui exprime successivement l'étonnement, l'agacement, puis il a une sorte de sourire complice, et puis il fixe de nouveau son travail, car il ne peut pas quitter longtemps sa main des yeux. Cette série de regards et d'expressions remet bien sûr complètement en question le bon vieux principe du documentaire traditionnel : la caméra en verre, le caméraman invisible. Au montage, nous avons gradué tous ces regards : nous les avons fait intervenir peu à peu, pour qu'on rentre doucement dans le sujet. Nous avons monté au début toutes les scènes autour du port, qui sont souvent tournées au téléobjectif, et où nous sommes effectivement des voleurs, des voyeurs.

Cahiers Mais il y a, dans cette première séquence, un plan où brusquement quelqu'un se retourne dans la direction de la caméra : ce plan n'est pas mis en scène à la prise de vue, mais il l'est au montage...

Malle Absolument. Les deux premiers plans du film s'achèvent sur un regard : on voit un vieillard qui se masse le dos, et puis on s'approche de lui : c'est le premier plan ; on s'approche encore plus près, il se retourne et regarde la caméra. Il est évident que dans un montage classique on aurait coupé précisément ce regard. Nous l'avons gardé, d'une part parce que ces regards sont intéressants, et aussi parce qu'ils cassent l'idée que l'on pourrait se trouver dans un univers de fiction, un univers complice.

Cahiers Ça casse aussi l'attitude que l'on ne peut pas s'empêcher de prendre quand on voit un film de ce genre, en fonction des autres documentaires qu'on a vus : on s'installe, on attend, etc. Ici, d'emblée, le spectateur est obligé d'avoir un autre point de vue, de se sentir directement visé par ces regards : les gens filmés ne jouent pas la règle du jeu, et du coup les spectateurs ne peuvent plus voir le film dans le confort.

Malle Il y a d'ailleurs des spectateurs qui sont très agacés par ces regards à la caméra...

Cahiers Le spectateur est forcé d'être conscient de sa situation de voyant — de voyeur — parce qu'il y a quelqu'un dans le plan qui le lui dit directement, en le fixant, en le prenant pour cible.

Malle Exactement. Mais on m'a reproché d'avoir exagéré l'importance de ces regards, d'en avoir trop mis...

Cahiers C'est ce trop qui est bien.

Malle Un autre point très important, dont j'ai tenu à témoigner, c'est la modification de notre comportement pendant les quatre mois du voyage-tournage. Suzanne Baron, la monteuse, dit qu'au fil des 35 heures de rushes on sent parfaitement notre évolution, notre fatigue. C'est une impression que le film terminé, l'ensemble du voyage, doit restituer, sur laquelle il ne faut pas mentir, qu'il ne faut pas dissimuler. En plus du film d'une heure trente sur Calcutta, il y aura probablement un montage de cinq heures. On doit sentir, entre le début et la fin du voyage, entre Calcutta et Bombay, la montée d'une sorte de fatigue, de lassitude, une accoutumance : à la fin, nous étions de plus en plus professionnels, de plus en plus voyeurs professionnels. Au bout de quatre mois, ce cinéma s'installe un peu : on devient un peu des mercenaires... Calcutta reste un des meilleurs moments du voyage parce qu'on était très frais, qu'on avait par rapport à ce qu'on filmait la même réaction que, j'imagine, ont les spectateurs qui voient le film maintenant : un mélange d'horreur et de fascination, qui s'est un peu émoussé, au fil du voyage. Je crois que ce genre de cinéma direct ne peut se faire que dans une certaine fraîcheur mentale et physique : au bout de quatre mois nous étions usés. A la fois parce que c'est très dur physiquement, et parce qu'il faut sans cesse alimenter sa curiosité. Vers la fin, nous roulions sur les routes du Sud, on voyait quelque chose se passer sur le bord de la route : il faisait une chaleur atroce, nous étions très fatigués, et on se regardait en se disant : on y va ou pas ? A la fin, on y allait moins souvent qu'au début... L'usure avait triomphé de la fraîcheur. C'est un cinéma qui a aussi ses limites ! En arrivant en Inde, nous ne connaissions pas grand-chose du pays. Plus on tournait, bien sûr, plus on apprenait de choses, mais j'ai vite compris que, même en s'informant de plus en plus, c'était un monde qui nous échappait complètement. Nous sommes différents des Indiens sur tous les plans. Leur civilisation est tellement radicalement différente de la nôtre, qu'on se sent toujours étranger. Il y a par exemple le problème-clé de l'Inde, qui est la pierre d'achoppement de tous les Occidentaux qui visitent l'Inde : le problème des castes. Dans le premier village où nous avons tourné pendant huit jours, tout semblait, à première vue, parfaitement normal et familier : on avait parfois l'impression d'être dans un village d'Afrique du Nord. Et on a mis presque une semaine à s'apercevoir que, quand même, il y avait des choses bizarres. Par exemple, il y avait une douzaine de points d'eau dans ce petit village, et les mêmes femmes allaient chercher leur eau toujours aux mêmes puits. Chaque sous-caste avait son puits, la base du système des castes étant une hiérarchie fondée sur les notions de « pur » et d' « impur ». Au bout d'un certain temps, on a aussi découvert qu'il y avait à la sortie du village un quartier d'intouchables : on était passés à côté pendant huit jours sans rien remarquer... Vus de l'extérieur, pour nous, ils n'étaient pas différents des autres. Cette « conscience de caste » est profondément enracinée chez les Indiens, comme quelque chose de très naturel, sur quoi ils n'ont même pas à réfléchir. Et c'est pourquoi elle est très difficile à comprendre pour nous, très difficile à analyser, et plus encore à filmer en cinéma direct. Je suis en train de travailler au commentaire de ces cinq heures, et j'ai lu un livre admi-



rable d'un ethnologue français, Louis Dumont : « Homo hierarchicus », qui tente de faire le point sur le problème des castes. Ce livre que je viens à peine de terminer, je suis pourtant incapable de le résumer clairement, tant le problème est complexe, loin de nos grilles mentales. C'est d'une complication fantastique, et pourtant c'est le cœur de la civilisation indienne. Bien sûr, ce système est fondé sur la religion, mais il y a une multitude d'implications sociales, économiques, etc., qui le rendent presque indéchiffrable, tant il est susceptible d'une infinité de variations. Ce qu'on peut dire, c'est que l'explication traditionnelle des castes telle qu'on la lit dans les guides est complètement fausse. Or, nous avons filmé l'Inde et les Indiens pendant quatre mois, sans vraiment filmer cet aspect essentiel, sans en rendre compte ! On en a eu parfois des aperçus, mais très fugitifs : par exemple, on s'est arrêtés une fois au bord d'une route où se tenait une fête religieuse célébrée par des paysans. A la fin, les deux ou trois prêtres qui officiaient ont offert du riz consacré à des hommes et des femmes qui se tenaient sur deux rangs. Bêtement, j'ai cru que c'étaient des mendiants : pas du tout, c'étaient des paysans de la caste supérieure, des paysans brahmines, qu'on nourrissait rituellement à l'occasion de cette cérémonie. On a su cela presque au dernier moment, parce qu'on avait avec nous un ami indien de Calcutta (qui d'ailleurs n'y comprenait lui-même pas grand-chose) qui nous l'a expliqué.

Et d'une région à l'autre, d'un village à l'autre, les différenciations des castes varient énormément. Dans le Nord, le système est moins rigide que dans le Centre et le Sud : il y a eu l'occupation musulmane qui a changé pas mal les choses. Pour tout cela, l'explication occidentale, qu'elle soit marxiste ou non, reste très insuffisante. Il est évident que ce système cache une exploitation de l'homme par l'homme, et les castes par certains côtés s'apparentent à des classes économiques.

Mais c'est aussi autre chose. Par exemple, la séparation de ce que Dumont appelle le « statut » et le « pouvoir » est radicale : l'autorité politique et économique d'un côté, l'autorité religieuse de l'autre, sont séparées. Cette division a toujours été maintenue de façon très rigoureuse, très codifiée, et c'est l'une des grandes clés de l'Inde. La caste supérieure n'est pas forcément la caste économiquement dominante. Et comme chaque village compte une vingtaine de castes... De plus, la hiérarchie des castes suppose tout un rituel de services que telle caste rend à telle autre, etc.

Tout tourne toujours autour de l'opposition pur/impur, qui est la grande obsession de l'Inde. Bien sûr, les plus pauvres sont les hors-castes, les intouchables, qui sont les impurs par excellence : les tanneurs par exemple, puisqu'ils traitent la peau des vaches. Maintenant, ce système s'est un peu modifié, dans la mesure où l'Inde se modernise, rentre dans une économie de marché, ce qui n'était pas le cas de l'Inde traditionnelle. Les castes ont donc de plus en plus tendance à devenir des classes économiques, et il y a certains villages où ce sont les brahmines qui possèdent la terre. Mais même ce problème de la propriété de la terre est presque incompréhensible pour nous : jusqu'à très récemment, la notion de propriété du sol était très diffuse. Il n'y avait pas vraiment de propriétaires (sinon l'Etat, le pouvoir royal), mais des gens qui avaient la « responsabilité » de la terre, et qui la transmettaient à d'autres. Une sorte de transmission de droits successifs, selon la hiérarchie. Alors, cela prête à toutes sortes d'interprétations. La version officielle des Indiens, c'est que cette vie communautaire des villages autrefois était une chose idyllique, basée sur la responsabilité réciproque... Ce qui recouvre une réalité plus sor-



dide. D'un autre côté, ramener cela purement à l'exploitation de l'homme par l'homme. Marx lui-même s'est bien gardé de le faire, et il l'a dit clairement dans « Le Capital ».

Cahiers Mais est-ce que dans les villes l'analyse de type marxiste ne s'applique pas plus précisément ?

Malle Si. Par exemple, Calcutta est une ville quasi occidentale, faite par les Anglais, où les paysans viennent se prolétariser. Mais ce qui est prodigieux, et que j'ai essayé de montrer dans le film, c'est qu'un quart de la population de Calcutta est constitué d'émigrés temporaires : ce sont des paysans endettés, en général intouchables, qui viennent en ville et sont débardeurs pendant vingt ans, qui vivent



dans des conditions atroces, qui trouvent le moyen d'économiser, pour payer leurs dettes, et retournent ensuite dans leurs villages. Donc, ils sortent de leur structure sociale héréditaire pendant vingt ans, puis y retournent et s'y réintègrent immédiatement... Mais, même en ville, les rapports de caste restent très forts. Telle administration, par exemple, est contrôlée par telle caste, etc. Le système des castes a pris de nouvelles formes, s'est adapté à l'économie moderne, s'est ossifié en quelque sorte. Et cela reste un des plus grands obstacles à la modernisation de l'Inde. On a le sentiment qu'il s'agit d'une structure très forte, capable de résister et de s'adapter à tout, tellement ancienne, tellement ancrée, tellement vivante chez les Indiens (et cela vient de la religion, bien sûr), qu'ils peuvent opposer une résistance victorieuse à la civilisation industrielle — ce qui est pratiquement unique dans le monde aujourd'hui. Pour nous, pendant ce tournage, nous n'avons jamais cessé de nous sentir complètement en porte-à-faux, comme des intrus. Nous nous trouvions devant une réalité vraiment insaisissable par nos structures mentales d'Occidentaux. Cette notion de caste, on a l'impression que les Indiens la reçoivent en naissant. Par leur atavisme, par leur éducation, ils sont conduits à l'accepter globalement, de façon synthétique, comme une évidence dans les rapports humains. Elle échappe à notre analyse, et ce qui est frappant, c'est qu'il est très difficile de parler des castes avec les Indiens : c'est pour eux un sujet tabou. Ils partent de l'idée a priori que les étrangers ne peuvent pas comprendre. Et ils ont raison.

Cahiers Mais les Indiens les plus politisés, les militants de gauche, n'attaquent-ils pas explicitement le système des castes ? Ne l'inscrivent-ils pas à leur programme politique ?

Malle Ils l'attaquent. Officiellement, d'ailleurs, depuis l'indépendance, depuis la constitution de la République indienne, les castes n'existent plus, elles sont abolies. En réalité, rien n'a changé. Quand on rencontre des leaders communistes, et qu'on leur demande pourquoi ils ne s'attaquent pas plus directement à la religion et au problème des castes, qui sont leur plus grand ennemi, leur plus grand frein, ils répondent qu'ils ne peuvent pas, dans l'état actuel des choses, s'attaquer de front à ces problèmes. Eux-mêmes, qui pour beaucoup sont des intellectuels, ayant fait leurs études en Angleterre, occidentalisés, restent quand même conditionnés, dans leur vie quotidienne, par le système des castes. En Inde on imagine mal qu'un jeune de vingt ans, farouchement individualiste (ce qui déjà est très improbable !) puisse se révolter, quitter son milieu social, et si c'est un village, partir à la ville à l'aventure. Quand un paysan va à la ville, il y est attendu par une structure sociale qui prolonge et reprend celle de son village. Et quand on sort de cette structure sociale, on ne peut plus trouver de travail, ni se marier, etc. On sort complètement de la société, on devient un hors-la-loi.

Cahiers D'une région à l'autre, les différences sont très grandes ?

Malle L'Inde est très divisée, à toutes sortes de points de vue. Mais il y a un dénominateur commun au pays entier : la religion. Or, en Inde, les structures religieuses sont des structures sociales, et vice versa. Il y a donc une très forte unité de civilisation. A part ça, comme vous le savez, le pays est une fédération d'Etats dont l'unité est linguistique : les frontières sont des frontières de langues. Les Etats sont fédérés dans un gouvernement central, mais ils ont une certaine autonomie économique, politique. Ils ont chacun un parlement, etc. En principe, tous les habitants d'un même Etat parlent la même langue. Mais il y a beaucoup de minorités qui parlent des langues (ou des dialectes) différents. Il y a aussi des tribus du centre de l'Inde qui vivent complètement en dehors de la communauté indienne, et sont vraiment des colonisés : ils ont une langue différente (généralement pas écrite), une religion différente, sont de race différente. Dans notre travail, nous avons été constamment gênés par ce problème des langues : notre interprète bengali, à 500 km au sud de Calcutta, ne comprenait plus rien. Nous avons pu nous débrouiller dans la mesure où — conséquence de la colonisation — la plupart des gens qui ont reçu une éducation parlent anglais. Ça ne représente que 2 % de la population, mais ça permet de se débrouiller.

Cahiers Parlons maintenant de la construction générale du film de 5 heures, qui suivra « Calcutta » et traitera du reste de l'Inde.

Malle Le film est construit chronologiquement, c'est-à-dire qu'il suit l'ordre du tournage, l'ordre du voyage. Il n'y avait pas de construction prévue au tournage, c'était un des parti pris du film, et ce serait idiot, artificiel d'en fabriquer une au montage. Le déroulement du temps étant la seule donnée à peu près constante. Nous avons donc choisi de refaire le voyage, dans sa continuité. Une première partie du film décrira notre arrivée et montrera notre désarroi, notre impuissance par rapport à une réalité qui nous échappait. On verra comment, peu à peu, nous avons décidé de ne pas interpréter cette réalité, nous avons choisi de nous laisser aller, en sachant bien dans quelles limites nous travaillions. Un exemple : nous avons filmé une assemblée de village, conduits par un politicien qui voulait nous montrer comment fonctionnait la démocratie dans les villages, et peu à peu, en filmant, nous nous sommes aperçus que cette « démocratie » recouvrait un jeu d'intérêts économiques (le chef du village étant le propriétaire le plus riche) : l'apparence de démocratie cachait un rapport de forces

complexe, une hiérarchie sociale, de caste, etc. Nous avons vite compris que si nous avions seulement la simplicité de filmer ce qu'on voyait, mais en cherchant à s'informer, il y avait toujours, derrière ce qu'on filmait, une autre réalité que celle que nous voyions, et qui souvent était en complète contradiction avec les images. Il y avait ainsi un constant dépassement dialectique de l'image par des informations que souvent nous n'apprenions qu'ensuite.

Cahiers Le rôle du commentaire sera donc un rôle de contrepoint très important.

Malle Oui. Dans cette première partie, qui sera notre première approche du voyage et de l'Inde, le commentaire aura pour fonction de mettre en valeur ce qui manque à l'image, qui est incomplet ou inexact dans l'information que donne l'image. Dans la chronologie du voyage, après l'épisode du village dont je vous ai parlé, il y a Calcutta, dont j'ai fait un film séparé, mais qui idéalement s'intègre dans la continuité.

Puis nous sommes descendus vers le centre de l'Inde filmer quelques tribus aborigènes. On est sortis complètement des routes pour les trouver, c'était vraiment le bout du monde, mais nous nous sentions toujours en porte-à-faux, comme des intrus qui passent trop vite. C'était un voyage dans le temps, et dans l'espace. On se serait cru beaucoup plus en Afrique qu'en Inde, dans certains cas. Pour faire un film sérieux sur l'une de ces tribus, il faudrait y passer six mois, au minimum. Ce que nous avons filmé n'est pas bien sûr le folklore ou le pittoresque, mais plutôt les conditions de vie, l'aspect économique. Puis on est arrivés dans le Sud, où se voit le plus la fascination de l'exotisme, et ses pièges, et aussi ce qu'il y a derrière. Un exemple : nous filmons des pêcheurs très tôt le matin ; il y a une lumière admirable, les gens sont très beaux, tirent des filets sur le sable, Etienne fait de très beaux contre-jours. Bref, la séquence pittoresque parfaite. Et puis, à un moment, on voit arriver l'exploitant : un type qui vient à bicyclette, avec un grand panier, pour acheter le poisson. Il vient de la ville, il n'est pas habillé de la même façon que les pêcheurs, il n'a pas la même couleur de peau, c'est à peine s'il parle la même langue. Et ils commencent à discuter comme des fous pour des histoires de quart de roupie. Et là, tout d'un coup, après la scène exotique et le lever du soleil, on se retrouve dans « La terra trema », l'éternel problème des pêcheurs exploités par les intermédiaires. Pour tout, ça s'est passé à peu près de cette façon : au détour du pittoresque, la réalité économique.

On a aussi passé beaucoup de temps à essayer de comprendre les rapports de la religion et de la vie quotidienne. Puis, toujours dans le Sud, nous avons beaucoup filmé dans un Etat qui s'appelle le Kerala. C'est un Etat qui a un gouvernement communiste et qui est le plus alphabétisé de l'Inde. En même temps, il a la plus forte minorité chrétienne, la plus forte densité de population rurale, et, à côté de ça, des parties très sauvages, des tribus, etc. C'est une sorte de microcosme des problèmes de l'Inde, avec toutes les contradictions que pose l'existence, à l'intérieur d'une fédération capitaliste, d'un Etat communiste. Ça va me permettre d'essayer de montrer comment fonctionne la démocratie en Inde. Ainsi, il y a des pôles géographiques qui correspondent à des étapes successives de notre réflexion sur l'Inde. Et nous avons terminé à Bombay, qui est une sorte d'image du futur de l'Inde. C'est un peu le contraire de Calcutta : une grande ville industrielle en plein boom économique, où l'on assiste à la formation d'un prolétariat, et d'où part l'occidentalisation de l'Inde. Finalement, le film se construit assez bien à partir du moment où on ne cherche pas à le construire. C'est toujours pareil. Ce qui m'a fait perdre beaucoup de temps, au montage, c'est de chercher un ordre, une logique, de chercher par quel bout on allait aborder les rushes. A partir du moment où nous avons décidé de commencer par Calcutta, et de l'isoler, nous avons pu monter sans plus chercher à bâtir de plan général arbitraire.



Cahiers « Calcutta » dure une heure quarante : quelle est la proportion du déchet par rapport à ce que vous avez tourné ?

Malle Nous avons ramené 37 heures de film en tout, mais seulement cinq heures sur Calcutta (18 jours de tournage à Calcutta), et dans ces 37 heures il n'y avait pratiquement pas de chutes : ni doubles, ni déchets techniques. On aurait pu tout monter. On en a gardé le tiers environ, mais cela reste très proche des rushes : nous n'avons supprimé entièrement aucune séquence, et il y a beaucoup de choses que nous avons montées dans leur intégralité. Dans le parti pris choisi, il fallait faire en sorte qu'il n'y ait pas de montage, pas d'effets de montage. C'est très difficile d'y arriver, parce que les tentations d'un monteur, dans un cinéma de ce genre, sont permanentes. Avec chaque plan, on a la tentation de faire des analogies, des rapprochements. Ça a l'air idiot, mais ce travail **négatif** du montage était très difficile. De la même manière, la prise de vue pour un film comme celui-là (je ne parle pas de la mise en scène : il n'y a pas de mise en scène, il y a un refus total de la mise en scène) demande une grande humilité, demande de renoncer à ses habitudes, à ses tics... à la limite, j'ai tendance à penser que ce cinéma ne peut être fait que par des gens qui ont une certaine expérience, et aussi une certaine fatigue du cinéma traditionnel. Il faut savoir et pouvoir renoncer aux habitudes de **mise en scène.** C'est la grande tentation dans ce genre de films : les opérateurs veulent faire leur numéro, les monteurs aussi : ils « ramènent » la mise en scène. C'est ce qu'on constate souvent à la télévision. Le travail que j'ai fait, avec Etienne et Suzanne, a toujours été dans le sens de « gommer ». J'ai demandé à Etienne de filmer presque bêtement, à hauteur d'œil, de ne chercher aucun effet dans la prise de vue ; et à Suzanne, aucun effet dans le montage. Ça, il faut que ça soit fait par des gens qui n'ont pas envie ou besoin de prouver leur personnalité ou leur talent.

Cahiers ... Et qui ont dépassé le stade de la mise en scène, ou qui ont envie, tout au moins, de le mettre entre parenthèses, parce qu'ils l'ont déjà expérimenté...

Malle Et parce qu'ils ont conscience que devant une matière aussi forte, on

n'a pas à prendre de position esthétique, ou des partis pris formels.

Cahiers Le montage irait alors dans le sens de défaire un montage facile qui existe dans la réalité, fondé sur des analogies, des récurrences, et qu'il faudrait presque effacer.

Malle Il faut parfois aller contre l'image, contre les tentations qui sont dans l'image.

Cahiers Surtout en Inde, où les stéréotypes occidentaux sont tout prêts à fonctionner...

Malle Je suis allé très loin dans le refus systématique d'interpréter. Je me méfiais de mes jugements, de mes choix. Bien sûr, il y a eu des choix subjectifs, des choses qu'on n'a pas vues, ou pas voulu, ou pas pu filmer. Je me rappelle, à Calcutta, il y avait un ermite dans un jardin public qui s'était couché là, et qui était mort dans la nuit. Les gens passaient. On se regarde, et on se dit : « Tu crois qu'il faudrait le filmer ? » A Bombay, 3 mois plus tard on l'aurait filmé, sans hésiter ! Ce jour-là, ça m'a paru inutile, gênant, un peu ignoble. En voyant le film, des gens m'ont dit : il y a tellement de gens qui meurent dans les rues à Calcutta, et on n'en voit pas un seul dans votre film. Mais nous n'avons pas eu envie de filmer ça, c'est un refus instinctif qu'on n'a même pas analysé ; pas un choix conscient.

Cahiers Ce n'était même pas par pudeur ?

Malle Je ne crois pas. Si je l'avais filmé, je ne sais pas si je l'aurais monté.

Cahiers C'était peut-être le refus d'un effet trop facile ?

Malle Oui, je crois que la force du film, c'est de prendre possession des spectateurs de façon très lente, sans coups de poing. Les coups de poing, ça ne correspond pas du tout à la démarche du film. Bien sûr, je dis ça après coup. Sur le moment je ne savais pas quelle était la démarche du film.

Cahiers On a l'impression que le film va vers des choses de plus en plus dures, mais qu'il reste une marge qui n'est pas filmée, qui serait encore plus dure. Le mouvement du film est une sorte de descente, mais la fin n'est pas donnée comme le degré le plus bas. On a l'impression qu'il y a plus atroce, à côté. Comme s'il y avait des omissions volontaires. Peut-être parce que le sentiment du relatif reste toujours très fort ; et aussi parce qu'à aucun moment le film ne se désigne comme voulant tout dire ou tout montrer.

Malle C'est un itinéraire dans Calcutta, et il y en avait d'autres possibles. D'ailleurs, je vais mettre cela en exergue du film, pour qu'il n'y ait pas de malentendus : « Ce film ne veut pas être autre chose que ce qu'il est. C'est un regard porté sur une ville pendant quelques semaines, et un regard d'Occidental. On n'a pas du tout cherché à tout dire sur Calcutta, à épuiser le sujet. Il faut laisser une liberté au spectateur...

Cahiers Un film qui prétend tout dire est forcément malhonnête. Ce film, d'emblée, même si vous ne le dites pas explicitement, dit « je ne prétends pas tout dire », et du coup, donne très fortement un sentiment de l'**en-dehors** du film. Et on a l'impression que la réalité de la ville est encore plus forte que celle qui est montrée dans le film. D'ailleurs, on voit les regards des gens vers la caméra, ce qui prouve bien que vous êtes rentrés dans la ville de façon accidentelle, pas naturelle, en Occidentaux, et que par conséquent, il reste tout ce que vous n'avez pas filmé ou pas pu faire.

Malle C'est très curieux : c'était une démarche plus ou moins inconsciente au tournage. Je me suis rendu compte après que c'était la force du film, et qu'il fallait l'accentuer au montage.



J'avais même pensé au départ à filmer Becker et Laureux en train de tourner, les montrer entourés, emmerdés, suivis par les gosses, pour bien démystifier le côté caméra invisible. Mais pour « Calcutta », il n'a pas été nécessaire de monter ces plans. En voyant le film, le spectateur ne peut jamais oublier qu'il s'agit de cinéastes qui sont comme des intrus, dans un corps social étranger, à cause par exemple des regards-caméra. Il n'y a pas eu cette tromperie fondamentale du cinéma, qui se justifie dans le cinéma de fiction qui, au fond, réorganise le réel, mais qui est très gênante dans le documentaire.

Cahiers C'est acceptable dans le documentaire qui s'avoue comme très mis en scène. Par exemple « Nanouk », de Flaherty, que nous avons revu récemment, c'est complètement mis en scène, donné comme tel, et c'est magnifique. Dans « Calcutta », on dirait que c'est la réalité qui secrète complètement sa fiction : par exemple le tango « La Comparsita » sur le mariage indien, tout d'un coup, ça devient fantastique, ça bascule dans la fiction.

Malle En tous cas, la mise en scène se fait toute seule, sans nous, et ce qui est passionnant dans ce cinéma, c'est à quel point le hasard devient actif. Il y a des trucs étonnants dans le film : à un moment, nous étions en train de filmer, et tout à coup un type passe devant la caméra, en peinant beaucoup, en tirant une énorme charrette, et il est arrêté par un passant habillé en bourgeois, à l'occidentale, qui le repousse de la main pour passer, sans même le regarder. Ce geste dit beaucoup. Sur le coup on ne l'avait même pas vu. Et les types n'avaient pas vu la caméra.

Cahiers Le montage du film, qui n'est pas fondé sur des articulations trop marquées, semble répondre à un rythme de vie, celui de Calcutta justement. Un côté à la fois très souple et très posé, presque pesant...

Malle Henri Michaux est venu à une projection, et ce qui l'a surtout frappé c'est le rythme du film, des images, qu'il trouvait très indien. Cela dit, on ne l'a pas cherché. Le rythme est venu de lui-même, au tournage et au montage, mais je n'ai jamais perdu de vue que c'était un témoignage d'Occidental, un regard de l'extérieur.

Cahiers Mais le film est plus indien que vous.

Malle D'une certaine façon, il nous échappe beaucoup. Quand on filmait le « slum », endroit terrifiant, on était très mal à l'aise : on n'arrêtait pas de se dire que ça ne passerait pas, qu'il y avait des choses en dehors de l'écran, la moiteur, les odeurs, l'atmosphère. Et puis finalement, on s'est forcés à filmer, un peu à contre-cœur. Quand j'ai vu les rushes et le premier montage, je me suis aperçu que ça passait. A la limite, le film est mieux que nous. Il n'y a plus de notion de cinéma d'auteur : quelque chose se passe directement entre le spectateur dans la salle et l'écran. Nous devenons des intermédiaires, des relais.

Cahiers On ne peut même pas dire des médiums, parce qu'il y a quelque chose d'exclusif dans la notion de médium, et de « magique ».

Malle Pour arriver à ce résultat, il faut se dépouiller de beaucoup d'habitudes et d'idées reçues. C'est un travail, mais négatif.

Cahiers Et il ne s'agit pas uniquement de dire : « On ne fait rien ».

Malle Non, c'est un travail négatif très actif ! Beaucoup plus actif que le cinéma de fiction. On ne passe pas par un temps de réflexion avant d'agir. Quand on filmait, on rentrait directement dans la réalité : le temps de réfléchir au plan et il était déjà fait.

Etienne Becker Il y a des moments, quand c'est vraiment bien, la caméra vole, sans aucun support, ça se fait très très facilement.

Malle J'aime énormément travailler avec Etienne, parce que (Suite page 59).



La suture

par Jean-Pierre Oudart



De Bresson, on peut dire qu'il a fait la découverte capitale, pressentie dans « Pickpocket » et affirmée dans « Procès de Jeanne d'Arc », d'un mode absolument irréductible à tout autre d'articulation cinématographique que nous nommerons la **suture.**

On peut dire que la **suture** représente la clôture de l'énoncé cinématographique conforme au rapport qu'entretient avec lui son sujet (sujet filmique, sujet cinématographique plutôt), reconnu et mis en place en son lieu, le spectateur. Cela pour la situer par rapport à tout autre cinéma, et d'abord au cinéma dit « subjectif » où elle existait sans que son principe fût posé, parce que de sa nécessité profonde, les cinéastes n'avaient expérimenté, tout intuitivement d'abord, que les effets, non les causes qui leur étaient encore cachées parce qu'ils pensaient l'image en termes de subjectivité, parce que le sujet filmique, pour eux, se confondait avec le sujet filmé.

Avec Bresson, le sujet filmique reconnu, le sujet filmé est remis à sa place, non moins radicalement que chez Godard, d'objet signifiant. Toutefois, et c'est ce qui sépare Bresson de tout le cinéma moderne, il lui rend indirectement plus qu'il ne lui a ôté, en le mettant en place dans une structure et dans un lieu symbolique qui sont ceux du cinéma même, non plus à titre de sujet fictif mis en situation dans un rapport existentiel illusoire avec son entourage, mais en qualité d'acteur d'une représentation dont la dimension symbolique se dévoile au procès de sa lecture et de sa vision.

Pour comprendre ce que peut être la **suture,** il faut d'abord bien voir quel jeu se joue dans le procès de ce qu'on appelle la « lecture » du film. Les propriétés de l'image qui s'y manifestent, qui ont été révélées de manière privilégiée par le cinéma « subjectif », sont actuellement moins remises en question que refoulées, et souvent par cela même redévoilées par les recherches des jeunes cinéastes (Pollet par exemple) : reconnaître qu'elles sont telles que c'est le cinéma même qui engendre le cinématographe, que c'est l'image qui accède d'elle-même à l'ordre du signifiant, et que par et dans ce procès se déterminent les propriétés, les conditions et les limites de son pouvoir signifiant, ne devrait pas manquer de faire que se reposent les problèmes théoriques de la cinématographie et de la signification du cinéma.

Le percevoir exige une lecture de l'image à son défaut dont le cinéma actuel nous déshabitue parfois, car l'usage qu'il fait d'images sans profondeur nous masque ce que le cinéma en profondeur nous révélait à tout instant : qu'au tracé, par la caméra, de tout champ filmique, qu'au dévoilement, dans le sens de la profondeur, de tout objet (fût-ce parfois par un plan fixe), font écho un autre champ, le quatrième côté, et une absence qui en émane.

Constatation banale, certes, par laquelle, en deçà presque de toute considération d'ordre sémantique, nous avons accès à la **logique** du cinématographe, par cette lecture seconde qui révèle le fonctionnement de ses images.



A tout champ filmique, donc, fait écho un champ absent, lieu d'un personnage qu'y pose l'imaginaire du spectateur, que nous appellerons l'Absent. Et tous les objets du champ filmique, en un temps de la lecture, se posent ensemble comme le signifiant de son absence.
A ce moment-clé, l'image accède à l'ordre du signifiant, et l'indéfini ruban filmique au règne du discontinu, du « discret ». Le reconnaître est capital, car jusqu'à maintenant, les cinéastes pensaient, en recourant à des unités cinématographiques aussi « discrètes » que possible, retrouver les règles du discours linguistique alors que c'est le cinéma lui-même qui, en se désignant comme cinématographe, tend vers la constitution de son énoncé en unités « discrètes ».
En un deuxième temps, le signifiant d'absence, lettre figée, se donne comme une Somme signifiante, le tout de l'image tendant à constituer une unité autonome de signification absolue : signification essentiellement pauvre, comme celle d'un discours qui s'épèlerait ; plutôt un schéma signifiant qu'une vraie parole. C'est qu'en ce temps de la lecture, le signifiant, abstrait du champ filmique, ne s'y est pas encore ancré. Il s'est constitué en une Somme signifiante flottante, dont certaines images, auxquelles leur caractère symbolique confère une réelle autonomie sémantique (comme on le voit chez Lang par exemple), témoignent de la tendance à s'abstraire de la chaîne de l'énoncé, ou plutôt à ne pas s'y intégrer.
Remarque sommaire : on perçoit ainsi les difficultés d'un discours cinématographique qui, comme celui de la plupart des cinéastes, articule simplement les plans entre eux. Car si deux images, se succédant, ne tendent pas à s'articuler, mais fonctionnent d'abord comme des cellules autonomes (nous croyons le contraire car nous sommes victimes d'habitudes linguistiques), leur articulation ne peut se faire que par un élément extra-cinématographique (un énoncé linguistique précisément) ou grâce à la présence dans chacune d'elles d'éléments signifiants communs. Dans l'un et l'autre cas, la constitution du syntagme nécessite une redondance du signifié (qu'il convient dès maintenant de ne pas confondre avec le redoublement du signifiant sans lequel, nous le verrons, il n'y a pas de lecture possible au cinéma), et entraîne d'autre part inévitablement une perte notable d' « information », et un véritable déchirement entre les éléments formant la chaîne du discours et ceux qui, non-articulés, en trop, finissent par constituer une sorte de magma dont l'inertie paralyse le film.
Dans une œuvre comme « La Chinoise », Godard a très poétiquement exaspéré cette déchirure entre ce qu'on pourrait appeler la chose de l'image et ses signes, fragiles et précieux ; entre son discours, réifié, et le fond d'opacité sur lequel il se détache, auquel la couleur donne une densité quasi picturale.
A cette cinématographie, il convient d'opposer celle dont « Procès de Jean-



ne d'Arc » a exposé les principes, le plus important étant celui auquel le cinéma « subjectif » nous a accoutumés, que les images ne s'articulent pas d'abord entre elles, mais que le champ filmique s'articule avec le champ absent, le champ imaginaire du film.
Nous touchons là le problème de la suture. Et pour lever l'équivoque présente dans l'œuvre suivante de Bresson, nous dirons que la suture, antérieurement à tout « échange » sémantique entre deux images (les images, déclare le cinéaste, doivent n'avoir qu'une « valeur d'échange »), consiste en ceci que, dans le cadre d'un énoncé cinématographique articulé en champ-contrechamp, au surgissement du manque sous la forme de quelqu'Un (l'Absent) succède son abolition par quelqu'un (ou quelque chose) situé dans son champ (tout cela dans le cadre du même plan, ou plutôt du lieu filmique tracé par la même prise de vue). C'est là le fait fondamental dont découlent ses effets : le champ de l'Absence devient le champ de l'Imaginaire du lieu filmique constitué par les deux champs, l'absent et le présent ; le signifiant, rencontrant dans ce champ un écho, s'ancre rétroactivement dans le champ filmique ; et entre les deux champs a lieu cet « échange » dont parle Bresson, à la faveur duquel le **signifié**, véritablement, apparait.
On remarque donc que la suture (l'abolition de l'Absent et sa résurrection en quelqu'un) a un double effet : essentiellement rétroactif sur le plan du signifié, puisqu'elle préside à un échange sémantique entre un champ présent et un champ imaginaire qui représente celui auquel le premier a succédé (dans le cadre, plus ou moins rigide, du champ-contrechamp); d'autre part, d'anticipation sur le plan du signifiant : car de même que le segment filmique présent s'est trouvé constitué en unité signifiante par l'Absent, ce quelque chose, ou quelqu'un, qui prend sa place anticipe sur le caractère nécessairement « discret » de l'unité dont il annonce l'apparition.
Il faudrait en fait nommer autrement que champ-contrechamp les figures cinématographiques essentielles du « Procès de Jeanne d'Arc », car elles n'ont plus rien à voir avec celles du cinéma « subjectif » qui a d'ailleurs appris très vite qu'il ne pouvait les utiliser, sous peine de dénoncer sa fiction, que de biais : de fait, un des seuls « vrais » champ-contrechamp de l'histoire du cinéma est celui de « Kriemhild's Rache », aberrant, où les protagonistes sont frappés d'irréalité par le refus absolu de Lang de tout décalage de la position de la caméra par rapport à celle de leur regard. Dans « Jeanne d'Arc », l'obliquité de la caméra enfin franchement avouée et érigée en système (on aimerait que la curieuse idée bressonnienne de l'unique point de vue selon lequel l'objet exige d'être filmé n'exprime d'abord que la nécessité de trouver le bon angle, la bonne marge d'obliquité de la caméra) nous révèle par et pour qui se joue l'opération de la suture : le sujet filmique, le spectateur, et d'une place qui, pour rester vide lorsqu'il s'absente pour s'évanouir dans le champ filmique, n'exige pas moins de lui être réservée tout au long du film, sous peine qu'il s'abstienne de jouer son rôle de sujet imaginaire du discours cinématographique, qu'il ne peut jouer que d'un lieu décalé par rapport au champ de l'imaginaire, par rapport à la place de l'Absent, car ce n'est pas lui, l'Absent.
On peut dire que le spectateur, au cinéma, est doublement décentré. D'abord parce que ce qui, initialement, s'énonce, n'est pas son discours et n'est celui de personne : c'est ainsi qu'il pose l'objet signifiant comme signifiant de l'absence de personne. D'autre part parce que, le lieu irréel de l'énonciation tendant, par le quasi-évanouissement du sujet que l'entrée dans son propre champ exige, à noyer la relation d'éclipse alternative du sujet avec son propre discours dans une sorte de continuum hypnotique où s'abolit toute possibilité de discours,

cette relation exige d'être **représentée** dans le procès de la lecture du film, qu'elle dédouble.
Du rapport du sujet au champ filmique lui-même on ne peut rien dire car rien ne se dit dans son procès, bien que cette jouissance syncopée (qui annule la lecture), coupée d'exclusions du champ par la perception du cadrage, ne puisse s'évoquer qu'en termes érotiques, ou du moins ait constamment suscité un commentaire érotique du cinéma par lui-même. Disons que c'est le support phénoménal grâce auquel le spectateur peut organiser, avec les matériaux du bord, c'est-à-dire avec le cinéma lui-même, le lieu et le déroulement de la représentation de son rapport de sujet avec la chaine de son discours.
Car le procès complexe de la lecture du film, dont on a toujours bien senti qu'elle était une lecture retardée et redoublée, n'est d'abord rien d'autre que celui de cette représentation qui se joue entre les deux champs qui constituent la cellule élémentaire du Lieu cinématographique.
Du coup s'explicitent les métaphores théâtrales à propos du cinéma, et la relation profonde qui unit le cinéma au théâtre : lieu d'une représentation métaphorique, à la fois spatiale et dramatique, des rapports du sujet au signifiant.
Ce que nous appelons ici la suture est d'abord ainsi la représentation de ce qui, sous ce terme, désigne aujourd'hui « le rapport du sujet à la chaîne de son discours » (voir « Cahiers pour l'analyse » no 1) : représentation qui se fait sous le trait de cette Somme Signifiante affligée d'un manque qui est manque de quelqu'un, et d'un Absent qui s'abolit pour que quelqu'un qui représente l'anneau suivant de la chaine (et anticipe le segment filmique à venir) puisse advenir.
Ainsi, si la clé du procès de toute lecture cinématographique nous est donnée par le sujet qui ignore lui-même, l'effectuant, que c'est sa fonction qui opère et qui s'y représente, Bresson est sans doute le premier cinéaste à avoir non pas mis en pratique, mais posé le principe d'une cinématographie qui permette à cette fonction d'opérer autrement qu'à contretemps ou qu'à vide.
On peut dire que « Procès de Jeanne d'Arc » est le premier film qui, à la représentation nécessaire au cinéma du rapport du sujet à son discours, ait assujetti sa syntaxe.
Le dommage est que Bresson, négligeant sa découverte, la masque à ses propres yeux par le recours presque forcené, dans « Balthazar », à des trucs syntaxiques comme « montrer l'effet avant la cause », qui lui sont chers (mais presque toujours appauvrissants lorsqu'ils ne sont pas utilisés délibérément à des fins terroristes, comme chez Lang : ce n'est pas hasard, remarquons-le, si tous les grands créateurs de la cinématographie y ont eu plus ou moins recours. En recourant systématiquement à des effets de signification rétroactifs, c'était le jeu du signifiant qu'ils expérimentaient sans le savoir), qui montrent, hélas, qu'il situe de plus en plus « l'échange » entre deux images (d'où l'abandon irritant, dans « Balthazar », de toute profondeur de champ), alors que, comme nous l'avons vu, cet échange, en tant qu'effet de la suture, a d'abord lieu entre le champ filmique et le champ imaginaire qui lui fait écho.
Et ce qui est grave dans « Balthazar », c'est que le signifié (qui n'apparait donc qu'au terme de la représentation) fait, si l'on peut dire, les frais d'une représentation qui ne peut se dénouer parce que la suture n'est pas possible, parce que le champ imaginaire reste toujours celui d'une absence : si bien que du sens, on ne perçoit guère que la lettre, morte, la syntaxe.
Ainsi donc, la chaine idéale d'un discours suturé, articulé en des figures qu'il ne convient plus d'appeler champ-contrechamp, mais qui marquent l'exigence, pour que cette chaine fonctionne, d'une articulation de l'espace telle qu'une même portion d'espace soit représentée au moins deux fois, dans le champ filmique et dans le champ imaginaire (avec toutes les modulations d'angle de prise de vue que l'obliquité par rapport à la place du sujet permet), se donne-t-elle, dans sa progression, comme une représentation qui la dédouble, et qui exige que chacun des termes qui composent son lieu et figurent ses acteurs soient dédoublés et redoublés, lus ou évoqués deux fois, dans un mouvement de va-et-vient qu'il faudrait décrire avec précision, scandé par la perception du cadrage qui joue un rôle essentiel, car toute évocation du champ imaginaire s'en soutient : champ filmique et quatrième côté ; champ de l'Absence et champ de l'Imaginaire ; signifiant de l'Absence et Somme signifiante ; Absent et personnage qui vient à sa place...
Que ce soit seulement au dénouement de cet acte que le signifié (issu donc non de la seule somme, paralysée tant qu'elle est le signifiant de l'Absence qui la fait une, mais du rapport entre les éléments des deux champs que son évanouissement autorise) puisse véritablement apparaître, montre bien la signification symbolique de cette représentation : car de même que « le signifié-au-sujet » apparait comme « un effet de signification régi par la répétition du signifiant », elle-même corrélative de l'évanouissement du sujet et de son passage comme manque, le signifié, au cinéma, n'apparaît de même qu'au terme d'un jeu d'éclipses, au terme d'une oscillation du signifiant, alternativement représentant de l'Absence et Somme signifiante factice, dont l'effet subversif sur le spectateur (dont Lang a su si bien jouer), corrélatif de l'évanouissement passager de l'Absent, est ensuite annulé par le remplacement de l'Absent par quelqu'un.
Si, encore, on considère que la structure du sujet apparait articulée en « battement en éclipse, tel ce mouvement qui ouvre et ferme le nombre, délivre le manque sous la forme du 1 pour l'abolir dans le successeur » (comparaison du sujet avec le zéro, alternativement manque et nombre, « tenant lieu suturant de l'Absence qui se véhicule dessous la chaine (des nombres) selon le mouvement alternatif d'une représentation et d'une exclusion »), on voit mieux quel rôle joue l'Absent dans ce procès où, alternativement, il surgit comme l'index qui désigne globalement les objets de l'image comme un signifiant (exigeant ainsi le découpage du continu filmique en unités aussi discrètes que possible), se désigne lui-même comme manque, c'est-à-dire, pour reprendre la définition du sujet donnée par l'article, comme « possibilité d'un signifiant de plus » qui annonce l'anneau suivant de la chaine (anticipant le découpage de l'énoncé à venir), et enfin s'évanouit lorsque ce dernier apparait.
L'Absent, cette production figée de l'imaginaire du spectateur, apparait ainsi comme ce qui manifeste directement l'exigence du signifiant à pouvoir être représenté dans un énoncé soumis à son ordre, et comme ce qui assure, par son éclipse, la fonction suturante du sujet du discours.
Nous n'aurons fait qu'évoquer à grands traits le schéma fonctionnel d'un type idéal d'énoncé cinématographique dont l'originalité absolue est donc d'être proféré d'un Lieu qui est en même temps celui d'une représentation des rapports du sujet-spectateur à la chaine de son discours, jouée avec les propres éléments de cet énoncé qui seul met en lumière l'ambiguïté fondamentale de toute cinématographie, qui tient à cette propriété qu'a le cinéma d'engendrer cette représentation nécessaire, qui ne peut se jouer qu'avec ses éléments, qui conditionne leur « lecture », sans laquelle, à la limite, aucune lecture n'est possible, et qui en fait une parole dédoublée, dans laquelle quelque chose se dit qui scande, qui articule, voire qui éclipse ce qui se dit entre temps, l'assujettit à son Lieu, au cours de son procès.
Il s'agissait de mettre en lumière ce jeu véritablement **scénique** du signifiant cinématographique dont il conviendra d'analyser plus longuement les effets de signification.

Jean-Pierre OUDART



(Lire la première partie de ce texte dans le numéro 209, pages 48 à 53.)

21. Que veut dire l'usage que font du cinéma direct des cinéastes modernes de plus en plus nombreux ? De quelle manière, et **pourquoi** le direct vient-il aujourd'hui non seulement surgir au sein de certains films « de fiction », mais se mettre au service de la fiction elle-même, s'en faire l'instrument, et peut-être l'instrument privilégié ? Dans le premier volet de cette étude, nous partions d'une simple constatation : que quelques-uns des films-clés du cinéma contemporain, de « L'Amour fou » à « Partner », de « La Collectionneuse » à « Faces », diversement empruntent (et font plus qu'emprunter : usent en vue d'une production) aux techniques et méthodes du cinéma direct, et par le fait d'un tel recours au direct diversement expérimentent les conditions et possibilités d'un « dépassement » (ou d'une modification, d'un questionnement, d'une altération plus ou moins grands) du système de re-présentation tel qu'il détermine traditionnellement tout cinéma de fiction.

Telle constatation faisait déboucher sur un certain nombre de questions :

1) quant à la définition du cinéma direct, et la différence (ou les différences) entre direct et non-direct; 2) quant au rôle de révélateur que remplirait le direct par rapport aux contradictions et limites du non-direct (fonction théorique du cinéma direct) ; 3) quant aux conditions d'apparition, de constitution, de développement, de pratique du direct dans l'histoire et le mouvement du cinéma (fonction politique du direct).

On notait au passage que le cinéma direct est toujours un cinéma de manipulation, et que dans certains cas-limites (« Usines Wonder », « Rosière de Pessac ») l'accidentelle ou volontaire quasi-suppression ou réduction de la manipulation entraînait des effets surprenants, opposés au principe documentaire de ces films : un irrésistible glissement du document — quand il n'est pas contrôlé par une manipulation — vers le fictionnel, un retournement du « vécu » en « fictif », tel qu'il semble que dans le cinéma direct ce n'est pas le simple fait de filmer des événements « réels » qui est automatiquement producteur de l'impression de « réalisme », mais au contraire toutes les opérations esthétiques (elles, plus ou moins déréalisantes, puisque portant sur la matière filmique), tout le jeu de la manipulation, qui produisent l'impression du « pur document » — comme effet, dès lors, et force, de l'artifice.

22. Déjà, cette notation indique combien serait arbitraire, entre direct et non-direct, le traçage d'une stricte frontière. Ce qui, au plan des concepts, aisément s'oppose, se disjoint, s'établit en différences à comparer, peut dans les œuvres non pas tout à fait se confondre, mais valoir simultanément, s'intervertir, s'échanger dans un processus de réciprocité qui relativise et en quelque sorte pervertit les termes de la dualité. « Fictionnel » et « documentaire » tout à la fois ne sont pas toujours antinomiques, ni imperméables l'un pour l'autre. Et même, dans la mesure où, qu'il soit direct ou pas, il s'agit toujours de cinéma, tout ce que montre le film est fiction, fiction de la fiction ou fiction du document. « L'œuvre est un tissu de fictions : elle ne contient, à proprement parler, rien de vrai. Pourtant, dans la mesure où elle n'est pas illusion pure, mais un mensonge **avéré**, elle requiert d'être tenue pour véridique : elle n'est pas n'importe quelle illusion, mais une illusion déterminée. » (Macherey) Dans le film **aussi** la fiction est aussi « vraie » que le document ; réciproquement celui-ci est en même temps aussi « vrai » et aussi « faux » que celle-là : en droit ils valent également dans le film, en fait ils valent ce que **veut** leur usage, ce que les fait « l'illusion déterminée » qu'est le film.

Aussi bien convient-il de préciser que si nous distinguons dans un même film fiction et document, c'est d'une part sans perdre de vue que l'un et l'autre sont justiciables d'une même « réalité » (ou « irréalité ») filmique, d'autre part en visant non la vérité ou fausseté de leur nature (puisque cette nature, pour fiction comme pour document, est cinématographique), mais l'effet qu'ils produisent, l'impression qu'ils font naître, et non pas indépendamment l'un de l'autre (dans un absolu qui serait celui de la logique mais non le terrain de l'œuvre), mais précisément dans leur rapport, leur relation, leurs valeurs de contraste et d'échange.

C'est la fonction du document pour la fiction, de la fiction pour le document qu'il faut étudier ; ou mieux : comment ils s'appellent, se **produisent** l'un l'au-

(2)

Le détour par le direct

par Jean-Louis Comolli

tre, comment ils répercutent et se renvoient la double dimension, mensongère et véridique, du film.

23. Cela veut dire qu'à mesure que l'on avance dans l'analyse des interactions entre direct et non-direct, la notion même d'une spécificité du cinéma direct est perdue de vue. Et cette disparition à l'horizon théorique correspond bien à ce qui a lieu dans la pratique actuelle du cinéma : les différentes techniques du cinéma direct (des moyens matériels aux méthodes de tournage en passant par les non-acteurs et la production d'évènements à filmer par le film lui-même), qui sont toute sa « spécificité », servent indifféremment à tourner fictions ou documentaires. Le rôle important, la responsabilité théorique et politique que nous assignions au cinéma direct dans la première partie de cette étude, ne peuvent jouer pleinement qu'en fonction du cinéma tout entier, qu'en prise sur et aux prises avec le non-direct, et non seulement par rapport à lui, mais en son sein, comme l'une précisément de ses techniques, qui ne prévaudrait sur les autres techniques employées qu'en raison non de quelque qualité à elle immanente, non d'une vertu naturelle spécifique, mais de ses seules possibilités (incluant tous défauts) instrumentales et productives. Toute la spécificité du cinéma direct réside dans ses techniques (moyens, méthodes, outils) : il se définit lui-même comme technique.

24. L'illusion d'une autre spécificité du cinéma direct, on la doit sans doute aux circonstances du développement de ce cinéma (cf. 13, 14, 15): de « l'âge d'or » du grand cinéma russe muet à nos jours, l'évolution du cinéma semble bien s'être faite selon une immense ellipse, le direct resurgissant au terme d'une occultation de quelques dizaines d'années, pendant lesquelles il fut réduit au sous-emploi par les diverses écoles documentaires, mais aussi rodé dans ses techniques, fortifié, par cette mise à l'écart, dans ses déterminations politiques, lui-même protégé par une censure qui se protégeait de lui, tout à la fois maintenu et affiné en vase clos. Ainsi pourrait paraître fondée une vision de l'histoire du cinéma comme allant du direct (Lumière **et** Méliès, Vertov **et** Eisenstein) au direct (Rouch, Perrault, Godard, etc.), une fois effectué le détour par la fiction... Mais cette perspective téléologique a l'inconvénient de poser le direct comme fin du cinéma — c'est-à-dire de réintroduire dans la définition du direct les éléments d'une conception idéaliste / théologique du cinéma : il y aurait **une** vérité du cinéma, un état de nature ou de perfection auquel plus ou moins pertinemment et parfaitement tendraient tous les films... termes et thèmes que précisément la pratique du cinéma direct a expulsés de sa théorie.

25. Plus avant : non seulement le cinéma direct n'est pas **un certain état** (ou Etat) du cinéma que l'on pourrait tenir pour son absolu, son idéal, mais on ne peut même pas définir le direct comme « un certain état » du cinéma, dans cette mesure où ce qui caractérise le direct c'est non pas la soumission du cinéma aux choses, la recherche de la plus grande transparence possible devant le monde, mais bien tout le contraire (cf. 4, 5, 17, 18) : l'intermodification du cinéma et du monde, l'extrême manipulation des éléments du cinéma-monde. Le direct n'est donc pas le lieu des fixations de sens ou de formes : de leur plus grande **instabilité** plutôt, de leur incessante expérimentation, avec tout ce que cela entraîne de tâtonnements, renversements, surprises, paradoxes. **Le direct est le lieu de la fabrication du cinéma** : dans la fabrication de tout film (et de toute fiction filmique) il y a un moment qui relève du direct. De l'importance accordée ou refusée à ce moment (moment pour le film de **sa** vérité) dépend le dépassement ou le non-dépassement du système de la re-présentation.

26. De ceci prenons exemple là précisément où il ne paraît point que puisse être découverte la moindre trace d'une quelconque ingérence du direct. Chez Jancso. (Mais n'était-ce pas là précisément où elle n'aurait pas « dû » avoir lieu, dans « La Rosière de Pessac » par exemple, qu'au détour et par détour du documentaire prenait prise la fiction ?)

Dans les films de Jancso et plus spécialement « Silence et cri » (celui où le « système » fonctionne de la façon la plus claire et la plus rigoureuse), tout : recours aux acteurs, post-synchronisation des dialogues, rôle important dévolu à la « mise en scène » comme mise en œuvre de complexes mouvements de caméra et déplace-





Jancso : Rouges et Blancs (Page précédente : Godard : Le Gai savoir).



Cassavetes : Faces.

ments d'acteurs, prédominance des éléments plastiques (cadrages, contrastes noir / blanc), projet même du film comme détournement de traces-prétextes historiques vers la métaphore, tout éloigne ou concourt à éloigner des préoccupations et méthodes immédiates du cinéma direct. Eloignement contrarié pourtant par les modalités mêmes du tournage du film, c'est-à-dire d'une part le rapport de l'action filmée au scénario ou projet du film, d'autre part le rapport de la caméra à l'action qu'elle filme.

On sait que Jancso, la plupart du temps et pour l'essentiel du film, ne **prépare** pas, ni ne **projette**, ne **prévoit**, ne **pré**dessine (ni ne pré-destine, à plus forte raison) ses plans. Il les tourne.

C'est-à-dire que l'action à filmer n'est pas préalable à son filmage : elle lui est strictement contemporaine, elle n'est plus action **à filmer**, mais **action filmée.**

27. Un décor a été choisi, cour de ferme par exemple. Dans tel décor, il y aurait mille façons de filmer des scènes équivalentes à celles qu'y filme Jancso : c'est dire que le décor en question ne comporte en lui-même rien d'absolument pré-déterminant pour le film — sinon, bien sûr, d'être décor de ce film ; il n'« exprime » rien par avance et par ses seuls moyens, il n'anticipe pas sur le film, sur ce que le film en fera.

S'y installe Jancso, et caméra, rails de travelling, techniciens, acteurs.

Le scénario (les quelques pages qui officiellement tiennent lieu de scénario, et qui de toute manière ne donnent pas d'indications impératives, de précisions formelles) est laissé de côté **définitivement.**

En fonction de la disposition et des seules coordonnées spatiales du décor (longueurs, largeurs, profondeurs, angles, configurations), Jancso met en place tel ou tel travelling : on ira de droite à gauche ou de gauche à droite. Jusqu'à présent, aucune de ces opérations : choix du décor, arrangement des travellings, n'est par elle-même productrice du moindre « sens ». Rien ne « s'est produit » avant l'entrée en jeu de la caméra.

28. La scène alors **s'exécute** comme un ballet : surtout, elle ne se règle pas indépendamment de et préalablement à son tournage, mais pendant ce tournage même, par lui. Installé sur le chariot de travelling aux côtés de l'opérateur-caméra, Jancso dirige — impérativement — dans le temps même de l'enregistrement de l'image et de la scène, les déplacements conjoints ou disjoints de la caméra et des acteurs-personnages : entrées et sorties de champ sont produites **à la fois, en même temps,** par les balayages de celle-là et les mouvements de ceux-ci. Allées et venues, rencontres et séparations des acteurs-personnages entre eux, et entre eux et la caméra, s'effectuent simultanément à leur filmage — et il convient mieux de dire : sont effectuées par ce filmage.

L'action donc, n'est pas ce qui conditionne la fabrication du film, mais est au contraire conséquence — produit de cette fabrication.

La division traditionnelle entre « action à filmer » et « action de filmer » se résout en « action filmée ».

Non seulement le tournage du film est contemporain de l'événement filmable, mais il est lui-même cet événement, qui dès lors se filme lui-même.

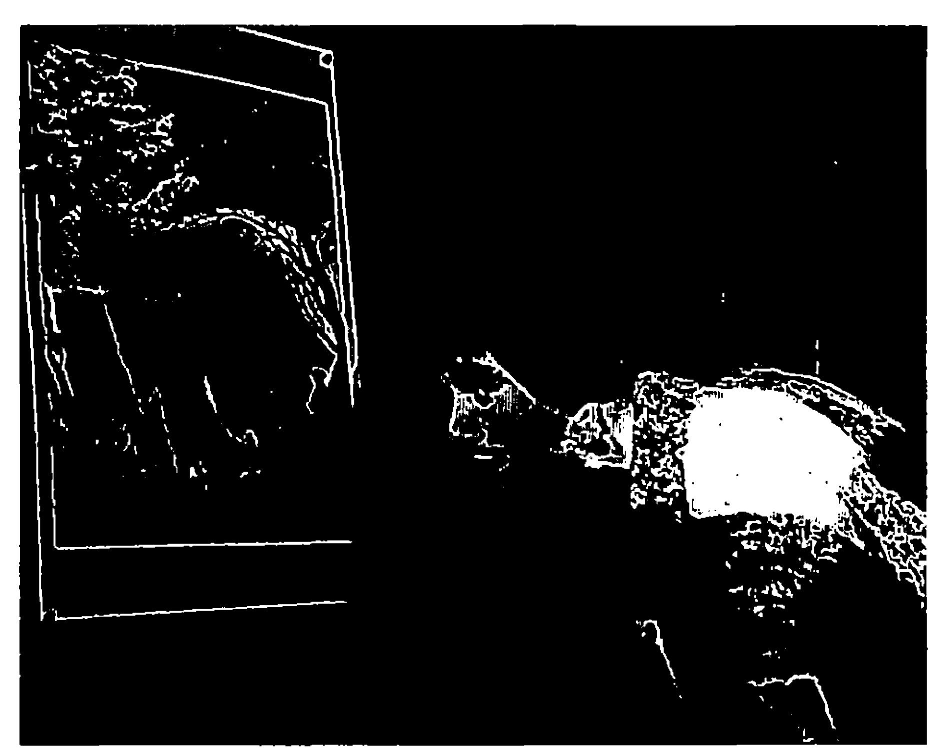
Il n'y a pas un « monde pré-filmique » (qu'il soit reconstitué ou « vrai », immédiat, n'y changeant rien) devant lequel le cinéma se placerait et d'où il tirerait le film, mais très exclusivement un monde filmique, produit par le film, et dans le film, simultanément et conjointement à la fabrication du film.

Et cette contemporanéité du film à lui-même, du film comme événement et du film comme enregistrement, est accentuée — redoublée — par le fait que les ordres lancés par le cinéaste en cours de tournage (et pour faire ce tournage même) à la caméra comme aux acteurs (« à droite, à gauche ; avancez, reculez ; entrez, sortez », etc.), ordres dont la fonction est d'organiser « sur le vif » et la trame événementielle du plan, et ses balancements spatio-temporels, et donc le jeu de ses signes et sens, sont la base, constituent l'essentiel des dialogues ultérieurement synchronisés. Ordres du cinéaste à la caméra et aux acteurs, ordres de tel personnage aux autres ont même formulation et même fonction : ils agencent le plan comme action. C'est encore le film qui se filme, qui s'ordonne lui-même par l'intermédiaire de cette parole ordonnatrice dont tout ensemble il est, et renvoie l'écho.





Baldi : Fuoco !



Bertolucci : Partner.

29. Or, dans la première partie de ce texte, nous parlions de ce phénomène d'interproduction de l'événement et du film l'un par l'autre comme de l'un des principaux apports (esthétique, théorique, politique) du cinéma direct. Qu'il s'agisse là de davantage qu'une convergence, au niveau de la conception / fabrication du film, d'éléments du cinéma de fiction et du cinéma direct, la preuve en est fournie par le fait que Jancso, précisément, n'utilise aucune des techniques spécifiques du cinéma direct. **C'est donc qu'il s'agit d'une certaine pratique du cinéma de fiction équivalente à une certaine pratique du cinéma direct.** L'on assiste, en fait, à la production **en direct** d'une fiction cinématographique.

(L'argument selon lequel le fait que Jancso ne tourne pas en son synchrone rendrait abusive toute analogie entre son système et le cinéma direct tombe dès lors que les dialogues du film, comme on l'a vu, ne sont autre chose que l'écho dans le plan des ordres et indications qui font ce plan — ordres, eux, forcément synchrones au plan.)

Ainsi voit-on comment, même quand pour des raisons stylistico-techniques le direct semble « refoulé » d'un film de fiction, il peut arriver à la fiction de fonctionner « comme » du direct. Voilà qui viendrait encore très décisivement brouiller toute trace subsistante d'une frontière entre direct et non-direct, s'il ne s'avérait tout simplement que **le direct n'est que l'une des manières d'être du non-direct.**

30. Car tout le cinéma, si l'on peut dire, est « non direct ». L'image cinématographique est précisément une « image » ; projetée, elle est « spectacle ». Il faudrait dire, en conséquence, qu'il n'y a de cinéma que de la re-présentation. Mais cette fatalité de la re-présentation est plus ou moins aggravée, ou atténuée, par les modalités de fabrication du film. Dans les films qui relèvent de ce que jai appelé le « système de la re-présentation » (et qui sont la très grande majorité des films faits sur le modèle hollywoodien), cette fatalité est redoublée, voire multipliée par la cascade des étapes successives de la fabrication du film, chaque étape étant re-présentation et re-production de la précédente. Ainsi le projet du film est-il une première fois répété dans le scénario, celui-ci par le découpage, lui-même reconduit aux répétitions (qui portent bien leur nom), celles-ci reproduites pour le tournage, dont le montage n'est que la reconstitution, la post-synchronisation bouclant enfin le cycle des re-présentations.

Un tel procesus de redoublements, loin de permettre (comme on peut en avoir l'illusion) de nouvelles et décisives interventions à chaque étape différente, impose au contraire la plus extrême auto-fidélité (sous peine de voir s'écrouler l'édifice entier : exemples : les remontages par producteurs) et n'autorise que les plus légères retouches et variations. Ainsi, chaque nouvelle opération sera en fait une **fausse opération,** un quasi-mécanique recommencement de la précédente, imitative et non productive. Cent fois remis sur le métier, « l'ouvrage » ne sera pas cent fois changé, mais cent fois reconduit : copie de lui-même.

C'est-à-dire non seulement le duplicata de ce monde ou cette « réalité » qui lui sont préexistants (même si monde ou « réalité » sont médiatisés par un scénario, il s'agit toujours de **leur** scénario) et dont il cautionnera quasi-automatiquement l'idéologie, mais le duplicata de ce duplicata premier, son renforcement et sa perpétuation idéologiques.

31. On conçoit que le cinéma (à travers divers cinéastes) ait en de multiples circonstances tenté d'échapper à ce piège de la re-présentation perpétuelle. Contre la diffusion et la domination universelles des modèles hollywoodiens, il y eut une sorte de tentation du « direct » (très vague, tout à fait informulée) qui se manifesta sur un double plan : réduction en nombre des opérations de fabrication du film (suppression du scénario, improvisation, etc., qui devaient aboutir aux premières expériences de cinéma direct fictionnel : « Shadows », Rouch) ou réinvestissement d'une certaine productivité dans ces opérations (résurrection du montage), — et réduction de la fausse innocence de la re-présentation par la fiction de cette re-présentation : ainsi vit-on, à Hollywood et ailleurs, quantités de films prenant pour objet un spectacle déjà constitué, théâtre ou show, voire film lui-même.

Dans beaucoup de comédies musicales (« Tous en scène » en est le prototype) comme dans « Le Carrosse d'or », « La





Télé dans le film : Le Testament du Docteur Cordelier (Renoir).



Bertolucci tourne Partner.

Règle du jeu », de nombreux Bergman, « The Patsy », etc., le phénomène de la re-présentation devient part de la fiction du film, l'un de ses moteurs dramatiques. Cette enchère supplémentaire : au principe du film il y a déjà re-présentation de la re-présentation, produit un effet, si l'on peut dire, de « franchise ». Le film se désigne (pour ne pas dire « se dénonce ») ici comme illusion, là comme reconstitution ou spectacle : pour ce qu'il est. C'est l'aveu d'une certaine mauvaise conscience du spectacle à être spectacle qui se fait jour (d'où, sans doute, cette très répandue et apparemment inépuisable fascination pour le thème du théâtre, etc.). Mais aussi, la re-présentation s'avouant telle et se prenant pour thème explicite, et **se filmant,** la re-présentation de cette re-présentation (le film) devient en quelque sorte première, directe. Filmer un spectacle, c'est effectivement faire acte de reportage, réintroduire documentaire dans fiction.

32. Si la fiction est fiction de la représentation, si celle-ci est filmée comme directement, si le spectacle devient document, les effets d'inversion et de contraste que nous avons déjà rencontrés à propos de certains films de cinéma direct ne peuvent manquer d'entrer en jeu. Désigné comme tel, avéré dans sa facticité, le spectacle dans la fiction va jouer un rôle de repoussoir, faisant apparaître cette fiction comme plus « vraie » que lui, lui affectant une dose d'authenticité d'autant plus grande qu'il est, lui, davantage présenté comme authentique spectacle.

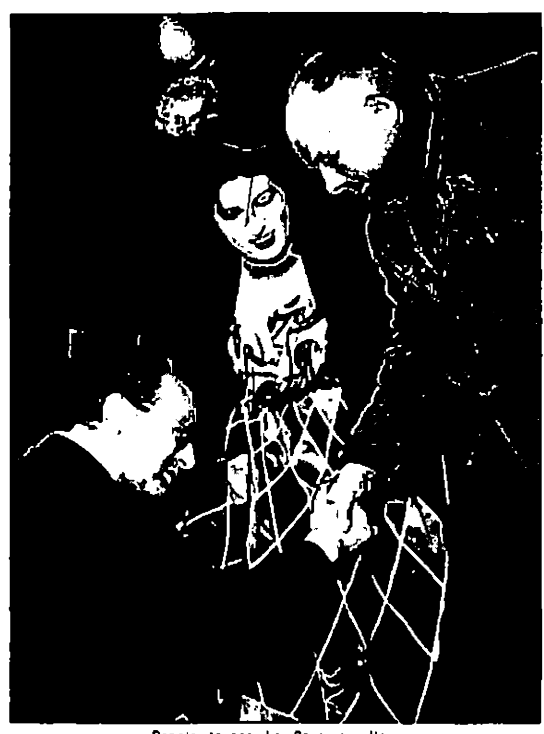
Plus le spectacle est désigné comme spectacle (l'authenticité, la « réalité » d'un spectacle étant son artificialité), plus le reste du film passera pour véridique. C'est à ce processus de contraste que les comédies musicales doivent de pouvoir émouvoir dans la fantaisie, de demeurer crédibles au sein de tous délires ; c'est ce même processus qui est exploré par, et fait fonctionner « Le Carosse d'or » : la « vie » et le « théâtre » y échangent leurs valeurs, tout est re-présentation, le spectacle successivement se trahit et triomphe.

33. L'aboutissement extrême de cette dialectique re-présentation / re-présentation de la re-présentation, spectacle fictionnel et fiction du spectacle est dans « L'Amour fou » de Rivette. Aboutissement en ceci que, là, le spectacle re-présenté, la fiction d'un spectacle sont **effectivement** filmés en reportage, en cinéma direct. Toutes les « répétitions » sur scène d'« Andromaque », on le sait, sont filmées par une équipe de direct (dirigée par Labarthe : occasion de rendre hommage — pour Rivette et moi-même — à celui qui sans doute a le plus dans ses émissions de « Cinéastes... » pratiqué la perversion mutuelle du document et du fictionnel, les extraits de films de fiction acquérant statut de « documents » et les interviewes de cinéastes celui de récits et fictions ouverts à tous fantasmes : Ford, Fuller, Sternberg, Cassavetes) elle-même filmée par la caméra 35 qui prend en charge la fiction du film.

S'opère ainsi un très subtil renversement : le spectacle étant filmé en direct, re-présenté comme tout à la fois spectacle « réel » et document brut (par le grain de l'image 16 notamment), se charge et se décharge alternativement en « effet de réalité », s'affecte lui-même, par phases, de ce coefficient d'authencité dont nous parlions plus haut. L'effet de contraste joue non seulement entre le spectacle-dans-la-fiction et la fiction elle-même, mais avant tout à l'intérieur de la re-présentation du spectacle : d'une part en se montrant, en se filmant, il se désigne comme spectacle, et donc (comme dans les comédies musicales) ordre fallacieux, « non-réalité » ; d'autre part et simultanément, puisqu'il est filmé en reportage, il acquiert une « réalité » immédiate, brute, qui annule ce caractère fallacieux qui est l'authencité du spectacle. A la vérité du spectacle comme facticité, se substitue une vérité du spectacle comme événement.

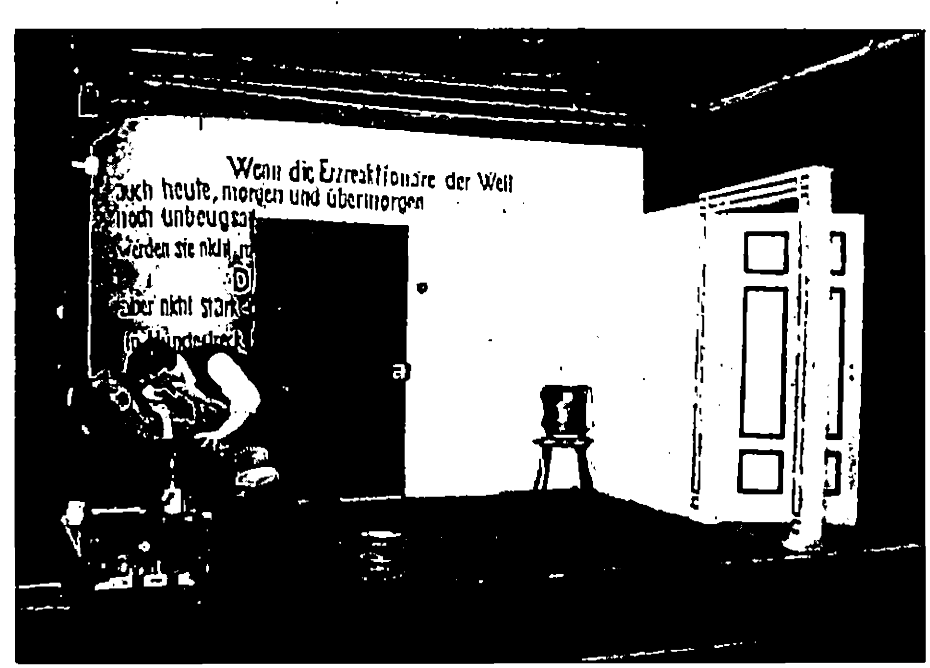
A la limite, l'effet de contraste joue donc à rebours : ce sont les scènes de non-spectacle (vie quotidienne, appartement, affrontements du couple, scènes de solitude) qui sont frappées d'une certaine facticité, en regard du fort coefficient de réalité des scènes du théâtre. C'est la fiction qui se désigne alors comme fiction, la « vie » comme fictive ; le théâtre vidé de toute artificialité et celle-ci passant dans la « vie » : tous fantasmes transférés de la re-présentation de la pièce à celle de la « vie ».

34. Revenant au problème de l'image comme « double » du « monde », citons





Renoir tourne Le Carrosse d'or



Théâtre dans le film : Le Fiancé, la comédienne et le maquereau (Straub)

encore Macherey : « L'image absolument conforme au modèle se confond avec lui, et perd son statut d'image : elle ne reste telle que par l'écart qui la sépare de ce qu'elle imite. »

L'on a pu (Marcelin Pleynet), constatant la nature duplicatrice de l'image cinématographique, faire reproche au cinéma, « double du monde », d'en être le naturel complice idéologique. Ne faisant que « reproduire » la réalité, le film en épouserait l'idéologie, ou du moins s'en trouverait chargé.

D'une part il faut remarquer que l'image cinématographique en tant que telle ne reproduit mécaniquement qu'une fraction du monde : précisément celle que **désigne** la caméra. Ce processus d'élection n'entraine pas modification de la part élue du « monde » ; mais on peut dire que tel fragment de réalité, dès lors qu'une caméra le désigne pour le filmer, n'est plus égal à lui-même, mais à lui plus cette caméra. C'est précisément cela le « décalage » qui fait ici que l'image n'est pas tout à fait le modèle. Mais tel décalage n'empêche pas l'image, si elle n'est pas exactement conforme au modèle, de lui être « fidèle », de le re-présenter sans le transformer vraiment, de lui rester soumise.

D'autre part, un film n'est que très rarement une suite d'images cinématographiques : il est le produit d'un certain **travail** qui opère sur les images comme matériau de base, mais aussi sur les sens, rythmes, figures, etc.

Ce sera donc au niveau des modalités de la re-présentation que s'effectuera ou non la duplication du « monde », le ressassement de son idéologie, ou au contraire sa « transformation » avec production de sens nouveau (cf 30). Ce que le « système de la re-présentation », redoublant dans ses reproductions en chaine le phénomène de la duplication mécanique de la « réalité » (et le redoublant avant tout au stade du scénario qui se donne lui-même comme modèle au film, alors qu'il est presque dans tous les cas non l'expression d'un « auteur », mais celle de l'idéologie, en ce sens qu'il n'est pas œuvre achevée, ni film ni roman, et que personne n'y peut parler, sauf la « vie »), ne parait pas capable d'effectuer, le cinéma direct, fictionnel ou documentaire, peut le réaliser : destituer le monde comme modèle du film, en privant le film de tout « modèle ».

35. Dans le cinéma direct, en effet — et cela vaut aussi bien pour les documentaires (Leacock, Eustache, etc.) que pour les fictions (Perrault, Rouch, Cassavetes, Baldi) —, le tournage du film n'est jamais le moment d'une répétition, d'une reconstitution de la « réalité », ni tout à fait celui d'une sélection à l'intérieur d'une réalité pré-filmique (comme est, dans le cinéma de représentation, l'élaboration du scénario), mais plutôt celui d'une **accumulation** : souvent sans « programme » fixe, on impressionne une très grande quantité de pellicule dont la destination n'est pas déterminée, ni sue. Il s'agit bien d'images de la « réalité », des événements filmés, mais en quelque sorte images flottantes, sans référent, dépourvues de toute signification ferme, ouvertes à tous les sorts. C'est en revanche au montage — véritable « tournage » du film, moment réel de sa fabrication (et c'est pourquoi je ne crois pas au fameux « contact » avec la « réalité » dont Marcorelles fait la pierre de touche du direct) — que s'opère non seulement le choix, la mise en ordre, la comparaison des images, mais surtout la production de sens.

Dans le cinéma direct, si l'on veut, l'événement filmé ne préexiste pas au film, au tournage, mais est produit par lui. On ne peut donc parler d'une « réalité » étrangère au film dont celui-ci se ferait l'image, mais seulement d'un matériel tourné qui est toute la réalité à laquelle le film aura à faire. Le montage part de ce matériel tourné comme le scénario-tournage d'un film classique part de la « réalité ». C'est de la manipulation de ce matériel que sortent et le film, et la « réalité » dont il traite. Rejetant toute forme ou signification a priorique, toute pré-détermination, ne visant pas à reproduire les choses « telles quelles » (telles que les veulent le scénario du film ou celui de la vie : celui de l'idéologie), mais bien à les trans-former, à les faire varier de sens et de rapports en les faisant passer d'un stade in-formé non-cinématographique au stade de la forme cinématographique, le direct se présente, dans les meilleurs des cas, non comme modèle, mais comme **pratique** du cinéma. (A suivre). — Jean-Louis COMOLLI.

Le concept de montage

par Jacques Aumont


Garrel : « Le Lit de la Vierge ».

0 Si ce titre peut surprendre, c'est, sans doute, par son implicite prétention à introduire un discours scientifique, ou supposé tel ; donc, par l'amplitude du champ de problématiques ouvert par telle approche du « principe de montage ».

Il ne saurait être question de justifier le point de vue ici proposé — et qu'on pourrait en gros considérer comme une tentative de « formalisation » de certaines questions —, point de vue qui ne s' « impose », à proprement parler, ni par sa nouveauté, subséquent et redevable à trop d'importants travaux des dernières années (1), ni surtout, par sa rigueur, entaché nécessairement de trop de hâte approximative.

Texte en porte-à-faux, donc, venant et trop tôt et trop tard dans le processus qu'il implique (2) : de là son caractère essentiellement et sciemment péremptoire, fragmentaire et cursif ; car la seule possible utilité de cette entreprise est, d'opportunité, de s'insérer dans l'interrogation ici et là inaugurée il y a peu (3). A prendre, en conséquence, pour ce qu'elle est — simple étape, volontairement rapide. Après quoi, lenteur nécessaire du procès.

1 Evidences et autres préalables :

1.1. Montage, en son acception la plus ordinaire et la plus vaste, n'est autre qu'un des noms (tels : arrangement, assemblage) de l'activité syntagmatique réglant l'économie de tout discours (4), au niveau des microstructures (articulation des unités linguistiques, constitution d'expressions bien formées en logique des propositions, etc.), comme des macrostructures (fabrication de l' « image » ou « effet » poétique ; construction de tels romans, « Recherche », « Saint-Glinglin » ou « Ecluse », etc.).

Rappeler, ici, une célèbre formule : « Nous découvrons que le montage cinématographique est seulement un cas particulier du principe général de montage. » Pour mémoire.

1.2. A l'œuvre en tels textes divers, le « principe de montage » y joue sur des modes eux-mêmes indéfiniment variés : il s'agit justement ici, en principe, de distinguer et d'énumérer ces modes, du moins pour ce qui est du cinéma.

Mais, avant de pénétrer de manière plus méthodique dans le vif de ce sujet — si j'ose dire (5) — marquons ici nettement notre point de départ, en reprenant brièvement quelques oppositions préalables déjà dégagées et interrogées ici le mois dernier. Soit, pour le dire synthétiquement :

Montage / Idée de montage
Montage / Effet de montage
Collure / Collage

Couples oppositionnels dont la pertinence quant au propos développé est patente, d'ailleurs clairement explicités dans le texte évoqué, et qui n'imposeraient donc nulle question supplémentaire, si de leur « superposition », plus que de leur simple coexistence, ne risquait de surgir une confusion plus grande que celle qu'ils épargnent : en masquant la disjonction quasi absolue des problématiques auxquelles ils font référence. Savoir, en correspondance terme à terme — et à l'aide de terminologie qu'on n'identifiera que trop aisément (6) :

Réel / Connaissance
Signifiant / Signifié
Dénotation / Connotation

Soit encore, s'il faut s'y étendre un peu :

1.2.1. Préalable absolu à tout texte est en effet la recon-



Solanas : « La Hora de los Hornos »



Lefebvre · « Il ne faut pas mourir pour ça ».

naissance de son objet ; si « texte théorique sur le montage », l'objet visé ne saurait sans doute être cette « simple juxtaposition de plans » (S.P.), pure technique opératoire relevant comme telle d'un discours pratique du montage. Ainsi, « idée de montage », dans la formulation adoptée, ne serait rien autre que « objet de pratique théorique sur le montage ».

1.2.2. Par ailleurs, dans le champ délimité par la « notion » de montage comme « travail productif essentiel » (J.N.) — champ qui s'inclut, grosso modo, dans celui des rapports du montage avec une sémantique cinématographique — la distinction doit se marquer fortement, entre ce travail lui-même et son résultat, l' « effet de montage ». Notons qu'ainsi définie, cette locution exclut dès lors d'elle-même tout jugement de valeur a priori, tel que celui généralement impliqué par l'emploi du pluriel « effets » (cf. J.N.).

1.2.3. Le contraste entre « collure » et « collage », enfin, moins explicitement attesté, recouvre en fait le départ opéré, à propos de Pollet et de Godard principalement, entre l'assemblage d'unités « simples », si tant est qu'il en existe, et l'assemblage d'unités plus complexes, à l'intérieur desquelles le principe de montage est déjà effectif. Sans revenir sur des analyses déjà détaillées, évoquons très rapidement les « mots-plans » de « Méditerranée », les « grands syntagmes » de « Quelque chose d'autre », et les signifiants pré-organisés divers de « Made in U.S.A. ».

1.3. Cette parenthèse admise, nous entendons interroger ici deux aspects du principe de montage : les modes selon lesquels il est mis en œuvre, produit, et les effets auxquels son fonctionnement donne lieu. Notons au passage la valorisation ainsi accentuée des actes respectifs de la productivité et de la lecture, conséquence désormais acquise de l'effacement actuel des notions d' « auteur » et d' « œuvre ».

2

Posons d'emblée trois modalités d'application du principe de montage :

Espace (Juxtaposition)
Ordre (Succession-Enchainement)
Temps (Durée)

2.1. Il y a peut-être quelque paradoxe à examiner en premier l'apparition d'assemblages « spatiaux » en tant que phénomènes de montage. A cela, pourtant, deux remarques :

La volonté, déjà affirmée (§ 0), et malgré toutes erreurs et lacunes, de disposer ici des bases suffisamment générales, permettant le développement ultérieur de tel ou tel point dont l'importance pratique (historique) n'aura pu être marquée au cours de ce survol d'ensemble.

L'extension proposée de cette modalité « spatiale » à toute occurrence **simultanée,** faisant montage, de deux ou plusieurs éléments distincts (c'est-à-dire, pratiquement, visuels ou sonores). Ainsi, au risque peut-être mal mesuré d'une inflation illimitée de notre champ d'investigation, l'opération du mixage (superposition de plusieurs sons et de ceux-ci à l'image « correspondante ») en est-elle un cas particulier.

Citons, tels quels, divers exemples, n'appelant pas de long commentaire : utilisation « parcellaire » de l'écran, tant par fragmentation en plusieurs sous-écrans (comme on a pu le voir dans plusieurs films hollywoodiens récents) que par multiplication (« polyvision » de Gance ; « Chelsea Girls ») ; surimpression (assez typique, dans son emploi systématique, de toutes les « avant-gardes ») ; « montage dans le plan » (exemples fameux chez Eisenstein, tel, pour


Eisenstein : « Ivan le Terrible ».

fixer les idées, le plan d' « Ivan le Terrible » où le peuple russe — long ruban à l'arrière-plan — vient chercher Ivan — profil de Tcherkassov en gros plan) ; jeux divers sur le rapport son/image (les bruits de clochettes dans les films de Buñuel) ; etc.

2.2. Envisager des relations d'ordre entre les diverses unités constitutives du film (quelles qu'elles soient : plans, séquences, etc.) rejoint par contre, de façon beaucoup plus immédiate et intuitive, la notion courante de montage, puisqu'il s'agit ici de décrire comme productif l'établissement d'une suite d'éléments, et le passage de l'un à l'autre. Mais précisons que, si ce « passage » ne se présente pas nécessairement comme un « saut » brusque entre deux états discrets (dans le cas du « fondu enchaîné », pour prendre un exemple évident), c'est néanmoins la différence de ces deux états, et elle seule, qui importe ici : autrement dit, s'il s'introduit alors une catégorie temporelle, en sus de la catégorie spatiale définie au § 2.1., ce n'est en aucun cas à la continuité du temps classique qu'il est fait appel, mais bien plutôt à ce qu'on pourrait appeler la « dénombrabilité ». Autrement encore : intervient ici une suite ordonnée d'actes de montage quasi ponctuels — du moins en première approximation (7).
Donnons deux exemples : le premier, double, illustrant le concept de « saut » d'un élément à l'autre, est fourni par deux films (« Barberousse », de Kurosawa ; « Le Fiancé... », de Straub) où, au cours d'un même plan très long (conversation entre Yasumoto et la « belle folle » ; travelling sur les prostituées des trottoirs de Munich), la musique fait brutalement irruption ; le second, c'est un film tout entier : « La Religieuse », où, d'un bout à l'autre, le montage joue selon ce principe (8).

2.3. Quant au temps proprement dit, en tant que grandeur mesurable — c'est-à-dire, cette fois, comme durée — il est une dernière et décisive instance de la production du montage, supposant et « clôturant », en quelque sorte, les deux précédentes. Mais si cette durée peut avoir, nous le verrons, des effets spécifiques, il n'y a pas symétrie, du point de vue du montage, entre elle et les deux « modes » définis ci-dessus — puisqu'elle joue plutôt, sauf exception, comme un paramètre par rapport à des variables libres. (Pour en donner un exemple simple : c'est généralement la coupe opérée par le monteur qui détermine la longueur du plan — l'implication inverse, quoique attestée (9), demeurant toutefois, sauf erreur, rarissime.)

3

Distinguons alors, tout aussi schématiquement, trois domaines de fonctionnement possibles de l'effet de montage :

Syntaxe (Liaison)
Sémantique (Sens)
Composition (Rythme)

3.1. Le terme de « syntaxe », appliqué au cinéma, ne saurait l'être que de façon purement métaphorique : aucune description théorique d'une « syntaxe cinématographique », si élaborée soit-elle, n'a trouvé de modèle parfait (10).
Intuitivement, d'ailleurs, on sait bien qu'il n'existe, à strictement parler, ni règles, ni grammaire du cinéma (même en se limitant au domaine d'ailleurs vague de la « narrativité »).
Cela dit, il est évidemment de la nature même du montage de jouer, du point de vue de la construction du film, comme articulation, ou plus précisément comme relation binaire, entre deux éléments distincts. Mais dire plus, qualifier cette relation, requerrait une analyse autrement affinée que celle qui est ici entamée ; une saisie intuitive

et rapide permet cependant de pressentir à ce stade le concept de montage comme une refonte généralisante de la ponctuation du langage écrit — oscillant, donc, entre liaison et disjonction.

A ce point, qui appelle de futurs éclaircissements, une remarque en forme d'exemple : il semble que, dans les cas extrêmes, le « montage court », celui de « Méditerranée », ou des Eisenstein (resp. le montage « raréfié », celui de « Gertrud » ou des Garrel) fonctionne « plutôt » comme liaison — comme processus accumulatif (resp. comme disjonction — comme facteur de saut).

3.2. L'effet sémantique du montage, lié à toutes notions de « sens », de « poésie », etc., donc le plus « créateur », est, historiquement, le point nodal de toute réflexion théorique sur le montage ; ceci non sans raisons, naturellement. Envisager ici le montage, donc, comme : choc producteur de sens. (Les termes de « choc » et « production » s'explicitent d'eux-mêmes, compte tenu de ce qui précède ; celui de « sens » pose un autre problème, que nous n'aborderons qu'allusivement.) C'est-à-dire, mettre en évidence le caractère discursif du cinéma, caractère compliqué, on le sait, du fait que l'image cinématographique « remplit en permanence une double fonction, représentative et narrative », donc que tout sens produit par le montage est déjà un sens second par rapport au sens de l'élément simple, quelle que soit la nature de ce dernier.



Straub : « Le Fiancé, la comédienne et le maquereau ».

Cette « secondarité » du montage, présente dès le niveau de la collure (ici se trouve donc remise en cause nettement la pertinence de la distinction précédemment opérée entre collure et collage), se lit de la façon la plus patente dans des films montés par « grands » éléments (11) : que ce soit « Le Fiancé... », où le travelling initial, le filmage (en un seul plan) de la pièce de Bruckner, l'épilogue-poursuite, représentent chacun une grande-unité-de-sens, dont les différentes combinaisons font apparaître entre elles rapports et oppositions, donc différents « sens » de l'ensemble ; ou « One plus one », dont chaque bobine constitue une de ces grandes unités / impaires — Rolling Stones / paires — Black Power / ; ou, bien sûr, « Quelque chose d'autre » (cf. J.R.).

Expliciter plus avant cette fonction du montage, et de façon générale, approfondir le problème du sens dans le cinéma est une tâche urgente et ardue, qui exigera une approche infiniment plus méthodique que ce qui est ici esquissé. Entre autres, une tentation immédiate devra être sans doute écartée : celle d'emprunter sans remords concepts et vocabulaire de la sémiologie, c'est-à-dire pratiquement, de la linguistique : même si telle appropriation peut apparaître et licite et avantageuse (comme tendraient à le prouver des travaux déjà cités (4) : travaux exploratoires pourtant, non encore vraiment décisifs — et limités au cas relativement simple de l' « image fixe »).

Renonçant donc pour l'instant à cette entreprise, énumérons ici d'autres points connexes :

3.2.1. Que l'œuvre, faite, échappe à l'auteur — rendant ainsi possible sa lecture — ne doit pas masquer une autre autonomie : de l'œuvre se faisant. Autonomie qui se fait jour dans certains films où le montage est un « stade créateur important » — et où un inconscient est à l'œuvre dans cette élaboration ; inconscient qui n'est, dès lors, ni celui de l'auteur, ni un inconscient à proprement parler collectif, mais, de façon plus complexe et plus indécise, et pour le dire par métaphore, celui du film même.

Problématique liée, à l'évidence, à toutes modalités de



Eustache . « La Rosière de Pessac »



Rivette : « L'Amour fou ».

cinéma « direct », s'efforçant de respecter un certain rapport du cinéma à la réalité ; ce « respect de la réalité » — qui ne saurait être d'ailleurs que respect d'une certaine **conception** de la réalité — est, à des degrés divers, ce qui fonde des films comme « La Rosière de Pessac », « L'Amour fou » ou « Calcutta » (entre autres points communs à ces trois films, la recherche d'un rythme, d'une démarche, du film, adéquat à la réalité, préexistante ou recréée, qu'ils représentent).

3.2.2. Mais, le cas de « Méditerranée » le prouve d'abondance, le cinéma direct n'est pas ici seul en cause : toute accumulation préalable de matériaux en vue d'une sélection ultérieure suppose (à moins d'une irresponsabilité totale) qu'un choix absolu a été opéré, quant à la confiance faite ou non à cette sorte de « mémoire » du film, censée amener au jour un possible sens enclos dans les rushes.

Dualité aussi ancienne que le cinéma lui-même, mais qui, récemment en tous cas, ne recouvre plus de manière aussi simple le partage également classique à propos de la « manipulation » ; car si une démarcation peut effectivement se faire entre films « critiques » et films non-critiques (une certaine concomitance entre montage et pensée critique étant évidente — cf. J.R.), elle ne se calque probablement pas de façon biunivoque, sur l'antagonisme de deux idéologies (en gros, tous avatars des notions d'idéalisme et de matérialisme ?). Nous y reviendrons dans un prochain article.

3.2.3. Enfin, bien qu'il ne concerne qu'a contrario la production de sens par le montage, doit être examiné le lien entre durée et sens ; la durée d'un plan (ou si l'on veut, de façon plus générale, d'un élément quelconque) affecte en effet la production du sens, non seulement à l'intérieur même de ce plan (et là, le refus, ou simplement l'absence du montage peut de même présenter différentes formes), mais aussi, et surtout, en ses « bords ». Ici se retrouve l'idée que la raréfaction du montage n'est autre qu'une des façons d'utiliser le montage ; il est d'ailleurs presque évident que les films à « montage court » et les films composés de peu de plans très longs contreviennent également, quoique par des voies opposées, au grand principe de confort — lié à l'idée de juste milieu — sur quoi repose tout le cinéma de la narrativité (12).

3.3. Quant à l'effet rythmique du montage (effet dont on peut supposer en première approximation qu'il est purement esthétique), c'est-à-dire celui qui joue sur les quantités (durée, surfaces et volumes, mais aussi, de façon plus vague, intensités), outre une fonction d'ordre « musical », ou compositionnel, la répartition de grandes masses, de pleins et de vides, qu'il opère, rejoint en fin de compte l'effet précédent, par l'équivalent créé de « temps forts » et de « temps faibles ».

En effet, « accentuer » tel élément, « gommer » tel autre, c'est bien évidemment modifier, non seulement leur sens propre, mais aussi celui des éléments voisins. Si la référence musicale s'avère féconde, ce ne peut donc être qu'en deux sortes — opposées — de discours : impressioniste et global / objectif et analytique (soit, respectivement, l'emprunt au vocabulaire musical de termes de « coloration » / de « structuration »), en lesquels même, quelle que soit son adéquation, elle reste pure image poétique.

00 D'une terminaison brusque sur ce double zéro, ne pas inférer qu'un premier tour ait été bouclé — ou alors, un de ces tours de serpentin, précurseurs de pas mal

d'autres, et d'où ne sort qu'un produit mal alambiqué, nécessitant une plus subtile distillation, un goutte-à-goutte plus posément opéré, pour devenir buvable. C'est donc avec le plus grand **flegme** que sont ici constatés et avoués certaine pauvreté en exemples, certains manques de rigueur ou abus de langage, voire certains résidus erronés — et qu'ils seront définis comme sujets à **rectification.**

Jacques AUMONT.

(1) Toute réflexion théorique sur le cinéma, étant donné l'empirisme de la « critique de cinéma », ne peut guère se constituer qu'en faisant appel, de façon parfois hâtive ou excessive, aux résultats d'autres pratiques théoriques plus avancées : ce pourquoi il est pratiquement inévitable, dans des tentatives comme celle-ci, de retrouver des échos de : Althusser, Barthes, Bourbaki, Chklovsky, Derrida, etc. (en vrac, et pour nous en tenir aux premières lettres de l'alphabet).

(2) Cela est particulièrement sensible en ce qui concerne le vocabulaire utilisé, tantôt forgé, mais sans doute pas assez méthodiquement, pour les besoins de la cause, tantôt emprunté à qui de droit. Il n'y a pas en effet de vocabulaire spécifique de la théorie du cinéma : à moins de s'abstenir totalement, reste donc ce porte-à-faux volontaire, moindre mal.

(3) Dans les revues « Change » (nº 1) et « Cahiers du Cinéma » (nº 210).

(4) Articulé ou non : ainsi qu'on pourra s'en convaincre en lisant des textes comme « Rhétorique de l'image » (R. Barthes, in Communications 4) ou « Scénographie d'un tableau » (J.-L. Schéfer).

(5) J'ose le dire.

(6) Exemple flagrant de la constatation émise ci-dessus (2), et qui confirme l'urgence de l'établissement d'un vaste glossaire des mots à employer, et, surtout, à ne pas employer.

(7) C'est cette définition du montage qu'utilise implicitement Ch. Metz dans sa description des différentes « figures » de la syntagmatique du film (Communication, 8).

(8) Voir Entretien avec Jacques Rivette, « Cahiers » nº 204, p. 17.

(9) Entre autres dans « Methods of montage », texte repris dans « Film Form ». Eisenstein y distingue, dans l'ordre, cinq « méthodes » de montage : le montage métrique, tenant compte uniquement de la longueur des plans, le montage rythmique, qui de plus envisage leur contenu, le montage tonal, le montage surtonal et le montage intellectuel ; il semble qu'en fait, le montage soit considéré par SME dans ce texte, à la fois dans ses modes d'application et dans ses effets.

(10) Christian Metz cita lui-même des exceptions à sa description, pourtant détaillée, des grands types syntagmatiques de base (« Cahiers » nº 185, p. 63).

(11) Dans la mesure où l'on s'intéresse à ces « grands éléments », considérés comme unités, en première analyse — même s'il y apparaît plusieurs « actes de montage », décrétés en conséquence « secondaires » — il y aurait lieu d'envisager une sorte de « super-montage » rendant compte de l'articulation entre ces grands éléments. C'est par exemple à un tel super-montage qu'on s'intéresse lorsqu'on ne considère que le raccord des plans entre eux, sans tenir compte ni du « montage dans le plan », ni de la bande-son...

(12) La réciproque n'est évidemment pas vraie, comme le démontrent, pour nous en tenir à des films récents, « Belle de Jour » ou « L'Homme au crâne rasé ».

Buñuel : « Belle de Jour ».

le cahier critique

1 Budd Boetticher : Ride Lonesome (Karen Steele, James Best, Randolph Scott).

2 Claude Chabrol : La Femme infidèle (Stéphane Audran, Antonio di Stefano, Michel Bouquet).

Le carré

TEOREMA (Théorème). Film italien en Eastmancolor de Pier Paolo Pasolini. **Scénario :** Pier Paolo Pasolini. **Images :** Giuseppe Ruzzolini. **Assistant réalisateur :** Sergio Citti. **Interprétation :** Silvana Mangano (la mère), Terence Stamp (l'invité), Massimo Girotti (le père), Anne Wiazemski (la fille), Laura Betti (la servante), Andres Jose Cruz (le fils), Ninetto Davoli (le facteur), Susanna Pasolini (la vieille paysanne), Alfonso Gatto, Carlo De Mejo. **Production :** Franco Rossellini et Manolo Bolognini, pour Aetos Films, 1968. **Distribution** : Rank. **Durée :** 1 h 40 mn.

« Parmi les contradictions qui exigent des preuves, le théorème inclut le conflit dialectique. » Ainsi s'exprime Eisenstein dans le dernier numéro des « Cahiers ».

Notons tout de suite que le théorème de Pasolini n'inclut rien de tel. Depuis l'épigraphe biblique — **le voi ch'entrate** de Pasolini — jusqu'au cri final dans le désert, la métaphore du théorème est filée comme si justement le théorème **dispensait** des contradictions, n'exigeait pas de preuves et excluait le conflit dialectique.

Autrement dit, l'image, la métaphore, l'analogie du théorème désigne d'abord, et essentiellement, l'abstraction où nage le film. (Et ce n'est sans doute pas par hasard si la contradiction est laissée dans les limbes, nous voulons dire le prégénérique : la situation contradictoire des ouvriers à qui le patron-père a abandonné son usine ; en fin de compte c'est peut-être là le vrai sujet, peut-être intraitable, mais d'autant plus séduisant. A tenter.)

Si l'on dépouille « Théorème » de ses oripeaux idéologiques — allégoriques, on constate que le sujet du film tient en une seule idée, une seule idée cinématographique et qui se confond d'ailleurs avec son mouvement : à savoir celle de l'éclatement, sous l'action d'un agent x (la visitation de Terence Stamp), d'une structure stable, conçue géométriquement, et qu'on pourrait figurer ainsi : le carré de la « famille complète » de Freud, c'est-à-dire aussi de la société — prison chrétienne — capitaliste, soutenu à la croix des diagonales par la servante, c'est-à-dire le prolétariat.

(Cette géométrie idéologique est peut-être un peu obsessionnelle, mais à qui la faute ?)

Le sujet du film est donc l'éclatement de la structure socio-familiale bourgeoise, éclatement traité dans l'abstrait, grâce à l'alibi du théorème : sans doute pour conserver l'ambiguïté idéologique du contenu. Ce ne serait peut-être pas autrement gênant, car à la limite on se moque du contenu idéologique des films de Pasolini, si ce n'avait pour conséquence — et c'est ici que tout se gâte — que le **mouvement** du film ne consiste alors qu'en l'illustration par la répétition de cette idée d'éclatement. En effet, une fois passé l'ange, une fois le bloc familial dévasté, les cinq éléments qui le composent se trouvent nécessairement séparés, rendus à leur ipséité tragique, et dès lors, le film divisé en cinq morceaux va perdre sans recours l'unité qu'il aurait pu avoir, et sans laquelle il n'est pas de sens (en fait, il n'en a jamais eu, le découpage n'ayant jamais été que la distribution alternée des séquences consacrées à la servante, au fils, à la fille, au père, etc.).

Ainsi le mouvement du film n'est-il que la répétition d'une figure. C'est-à-dire que tout se passe comme si la narration essentielle à toute fiction cinématographique n'existait pas dans « Théorème », ou comme si, réduite à sa plus simple expression, elle en était éliminée pratiquement. C'est peut-être encore une fois le problème du dépassement de la technique de la « prose narrative » par le « cinéma de poésie », qui affleure ici. Si cela était vrai, en tout cas, cela voudrait dire que Pasolini, au lieu de tenter de surmonter la « fatalité objectuelle », comme il dit, et l'essence narrative du cinéma, se contentait de les nier.

On arrive ici au cœur de la contradiction **éludée** par « Théorème ».

En effet, l'apparition de l'image-métaphore et l'interruption de la narration coïncident toujours, puisque le surgissement de l'image comme telle, à contre-courant de la logique narrative, fait éclater le récit. Mais en ce cas un tel procédé rhétorique ne se justifie que par la complémentarité de la narration et de la métaphore, par la dimension nouvelle qui résulte de leur heurt (ainsi des films de Godard, où le caractère des images à contre-récit ou à contre-discours est l'imprévisibilité, la discontinuité, donc le lien au pathos du spectateur).

Mais Pasolini veut « signifier », métaphoriser en dehors de toute contrainte narrative : son goût pour la fable, le mythe, la parabole, etc., vient peut-être de ce qu'écrivain, essayiste, poète, il ne peut s'empêcher de désirer parler d'abord (d'où le concept du « discours libre indirect », qui ne pouvait surgir que chez un écrivain auquel le passage de l'usage **subjectif** des mots à la matière cinématographique impersonnelle, plus difficilement appropriable, posait des problèmes). Le ressort de « Théorème », c'est la clôture de la narration, laissant libre l'espace de la métaphore, la multiplicité des signes : ainsi tous les éléments mis en jeu dans « Théorème » se présentent comme des idéogrammes ou des concepts (jusqu'aux plus infimes : les Orties, le livre de Rimbaud, etc.), idéogrammes ou concepts privés d'espace articulé, ce qui les voue à la rigidité et à la confusion. Et dès lors, qu'est-ce que cela peut nous faire que Pasolini nous explique, sans rire (« Quinzaine Littéraire » n° 68), que « la servante... est la seule capable de miracle, parce qu'étant le peuple, elle n'est pas entièrement coupée de la réalité », si Pasolini, qui n'est pas le peuple, s'est coupé de la réalité (du cinéma) ? Que peut nous dire une « parabole » séparée, suspendue en l'air, telle la servante en question, sans contradictions, sans preuves, sans conflit dialectique ? Qu'a de marxiste une telle parabole ? Il ne s'agit pas même de parabole, mais plus vraisemblablement de fantasme. Auquel cas la signification du désert n'est que le désert de la signification. Pascal BONITZER.

L'organisation du désordre

LA ROUTE DE CORINTHE Film français en couleurs de Claude Chabrol. **Scénario :** Claude Brulé et Daniel Boulanger d'après le roman de Claude Rank (Editions Fleuve Noir). **Dialogue :** Daniel Boulanger. **Images :** Jean Rabier (Eastmancolor). **Musique :** Pierre Janssen. **Montage :** Jacques Gaillard. **Assistant Réalisateur :** Pierre Gauchet. **Interprétation :** Jean Seberg (Shanny), Maurice Ronet (Dex), Christian Marquand (Robert Ford), Michel Bouquet (Sharps), Sarò Urzi (Khalidès), Antonio Passalia (Le Tueur), Paoli Justi (Josio), Claude Chabrol (Alcibiade). **Production :** « Les Films La Boétie » (Paris), Compania Generale Finanziaria Cinematografica (Rome), 1967. **Distribution :** C.C.F.C. **Durée :** 90 minutes.

LES BICHES. Film français en couleurs de Claude Chabrol. **Scénario :** Paul Gegauff. **Images :** Jean Rabier. **Musique :** Pierre Janssen. **Montage :** Jacques Gaillard. **Décoration :** Marc Berthier. **Assistant réalisateur :** Claude Bakka. **Directeur de production :** Georges Casati. **Interprétation :** Jean-Louis Trintignant (Paul Thomas), Jacqueline Sassard (Why), Stéphane Audran (Frédérique), Nane Germon (Violetta), Henri Attal (Robègue), Dominique Zardi (Riais), Serge Bento (l'antiquaire), Claude Chabrol (lui-même). **Production :** André Génovès, 1968. Coproduction franco-italienne Les Films La Boétie, Alexandra. **Distribution :** C.F.D.C.

LA FEMME INFIDELE. Film français en Eastmancolor de Claude Chabrol. **Scénario et dialogues :** Claude Chabrol. **Images :** Jean Rabier. **Musique :** Pierre Janssen. **Montage :** Jacques Gaillard. **Son :** Guy Chichignoud. **Interprétation :** Michel Bouquet (Charles, le mari), Stéphane Audran (Hélène, la femme), Antonio di Stefano (l'enfant), Maurice Ronet (l'amant), Michel Duchaussoy (le policier Duval), Guy Marly (le policier Gobet), Serge Bento (le détective privé), Henri Attal, Dominique Zardi. **Production :** André Génovès pour Films La Boétie (Paris) - Cinegai (Rome), 1969. **Distribution :** **CFDC**. **Durée :** 1 h 30 mn.

Avec ses derniers films, c'est dans un genre douteux, le commercial « intelligent », que semble s'installer Chabrol ; espionnage, comédies de mœurs à coloration policière, voilà qui se situe bien loin de ce cinéma de naguère, impossible à étiqueter dans un genre donné et par là suprêmement dérangeant. Dernier avatar, ses héros actuels sont ces mêmes bourgeois qui, en toile de fond alors, rivalisaient si bien de bêtise et de grossièreté.
De cette chute « bourgeoise » de l'œuvre, on s'est d'abord méfié : trop flagrante, pensait-on, pour que le bien connu machiavélisme chabrolien n'y ait pas quelque part. Et d'ailleurs, si visiblement peu sincères ces œuvres, que la méfiance y trouvait vite largement son compte — et ses alibis — : personnages peu vraisemblables, indices au second degré, blagues personnelles... — mais rien d'autre en fin de compte que le bric-à-brac coutumier de la distanciation, platement jeté en pâture au spectateur. Celui-ci, s'il n'était pas trop pointilleux sur la caution apportée, pouvait trouver là de quoi apaiser ses quelques remords intellectuels et ses derniers doutes, gagnant au change la quiétude de savourer en toute bonne conscience de si subtils propos. Quant à Chabrol, suprême habileté, il pouvait sacrifier aux contraintes commerciales tout en récupérant le spectateur « exigeant ».
De cette façade un peu trop propre à satisfaire tout le monde — critiques et spectateurs — on s'est, en général, soit contenté (y trouvant d'une autre manière son compte), soit détourné, n'y voulant voir qu'habiletés commerciales, à l'exclusion de quoi que ce soit d'autre. Or, si l'on ne peut nier, nous y reviendrons, la réalité des contraintes commerciales dans les films récents de Chabrol, il en faut pourtant marquer les limites, qui laissent précisément la place à autre chose. Ainsi, si la dérision, toujours présente, paraît maintenant s'accommoder d'un certain confort et s'accorder à l'embourgeoisement de l'œuvre (milieu, personnages), c'est peut-être moins en raison d'une évolution « naturelle », ou encore du découragement suscité par l'échec d'œuvres plus ambitieuses, que le résultat d'une modification de l'insertion même de cette dérision, ce qui entraîne un renouvellement de sa forme. Non plus introduite par des personnages positifs (Belmondo dans « A Double tour ») ou des décors « parlant » d'eux-mêmes (appartement de Brialy dans « Les Godelureaux »), ce qui suffisait à orienter le récit, mais devenue intérieure à l'œuvre, liée à son mécanisme même. Ce qui signifie, de manière immédiate, la destitution des personnages centraux de leur statut de « sujets-porte-parole » pour celui de simple et neutre rouage du mécanisme : faisant fonctionner la dérision mais n'y participant pas, agents perturbateurs, mais comme malgré eux. Dans « La Route de Corinthe », c'est d'un registre tout à fait disproportionné à ses moyens (d'espionne) que jouit J. Seberg : tour à tour, et selon les interlocuteurs, distante, penaude, méprisante, amoureuse, hautaine, émoustillante... L'effet le plus immédiat de cette fausse virtuosité est d'accentuer le sentiment de gratuité du jeu, d'éloigner le récit du vraisemblable psychologique auquel il semblait astreint (sans pour autant enrichir le personnage au-delà de la convention). Dans « Les Biches », le manque général de crédibilité des personnages (obtenu, nous le verrons plus loin, malgré leur étroite dépendance vis-à-vis du genre) renvoie ceux-ci au dérisoire : qui songerait à s'apitoyer sur les malheurs de J. Sassard, à croire au changement qui s'opère chez S. Audran ? (celle-ci, dans une scène supprimée, clairement montrée comme la femme de Chabrol).
Plus généralement, c'est une subtile perversion des règles de fonctionnement qui entraîne la dégradation de l'ensemble et l'entropie, et l'on peut aisément voir, dans les issues plus ou moins tragiques de ces films, un simple effet particulier de cette fatale, quoique peu visible, carence du système. Dans « Les Biches » toujours, c'est la surenchère sur un scénario raccrocheur, hideusement au goût du jour par ses thèmes (homosexualité féminine, révélation du grand amour — toujours neuf —, ménage à trois et perversion...), par ses personnages (la femme perverse et mystérieuse, la « beatnik », les intellectuels dans le vent, le cadre « équilibré ») et par le décor (le Paris des « artistes », le Saint-Tropez des minorités) qui finit par tout faire basculer : insoutenable de fausseté, le film compte néanmoins deux personnages réalistes : Robègue et Riais. C'est l'excès même de vraisemblance par rapport au genre qui finit par ôter toute crédibilité au récit.
Dans « La Route de Corinthe », film d'espionnage, une autre forme du vraisemblable de genre, liée en particulier aux récits d'affrontements, le manichéisme, est mise en cause. Ce type d'œuvre suppose en effet une nette délimitation des personnages en groupes antagonistes (« bons » et « méchants »), ce qui entraîne forcément une schématisation des comportements (dont la traîtrise est la figure la plus complexe). La démarche de Chabrol ne consiste pas à annuler banalement l'opposition, mais à la rendre ambiguë, changeante, au moyen d'actions non identifiables a priori : personnages inclassables, déplacement continuel de la frontière entre les deux camps (aux méchants stéréotypés, Khalidès et sa bande, se joignent bientôt Bouquet, patron libidineux, et Ronet, hypocrite geôlier ; puis les popes se mettent de la partie...). Face à cette étrange coalition le personnage de J. Seberg reste énigmatique, ne figurant le bien que pour concentrer sur elle toute la méchanceté chabrolienne ; emprisonnée, torturée, prostituée, abusée... l'excès même de ses malheurs désamorçant l'opposition. Par l'insignifiance des personnages, le typage excessif des décors, la fausseté voulue des situations, le recours à un humour subtil et corrosif, c'est à un démontage complet des mécanismes de fonctionnement que Chabrol soumet, de l'intérieur, les genres traités. Cela est bien, en fin de compte, dans la ligne d'un cinéma centré sur la remise en cause et l'anéantissement (des valeurs acquises comme de tout ce qui est pré-établi ou immuable).
De ces deux films, « La Femme infidèle » diffère apparemment, d'abord par sa vraisemblance. Psychologie et situations n'y souffrent d'aucun « excès », d'aucune dérision. La manière d'aborder le sujet est même plus neuve qu'il n'y paraît : tout y est vu par les yeux du mari et, de plus, ce n'est que la phase ultime du drame — la plus pénible — qui est présentée (dès la première image, le mari sait tout de l'infidélité de sa femme). Ce qui a pour effet d'éloigner la convention. Enfin, si le mari, M. Bouquet, comme J. Seberg dans « La Route de Corinthe » ou J. Sassard dans « Les Biches », se trouve dans la plus pénible des situations, il n'y a ici nulle accentuation grotesque de ses malheurs, nulle volonté d'en réjouir le spectateur. Au contraire, le calme et la dignité de son comportement ne le rendent à aucun moment pitoyable. Une des fonctions du meurtre, qui paraîtrait sans cela une réaction tout à fait disproportionnée, est alors de révéler ce que le comportement, justement, masquait : une extrême douleur. Celle-ci, parce qu'intérieure, se donnant immédiatement comme « vraie ». L'apparente dédramatisation (désinvolture de Bouquet, humour) se révèle donc un facteur supérieur de dramatisation. Conséquence : la manière chabrolienne ne se trouve pas, pour une fois, revêtue de fonctions destructrices, puisqu'elle s'accorde au contraire au sens « positif » de l'histoire (le drame d'un mari trompé qui aime sa femme). Ignorant les conventions de genre (ou les utilisant dans une autre direction), le film se veut « modèle », c'est-à-dire créateur de son propre vraisemblable. La réintroduction des thèmes chabroliens (le désordre, la destruction) s'y fera donc d'une autre manière : le récit se prenant lui-même comme référence, les thèmes s'intégreront à la fiction elle-même. Ce qui explique le sérieux du « traitement » et l'abolition de toute distance. Il ne s'agit plus ici d'attaquer l'ordre bourgeois comme dans « A double tour », de saper la convention de genre comme dans « Les Biches », mais tout simplement, d'amener un récit à sa propre perte puisque toutes les virtualités de l'univers chabrolien sont maintenant réunies à l'intérieur même de l'intrigue, une fois celle-ci étayée

par un traitement adéquat. L'adultère et le meurtre se trouvent revêtus des mêmes fonctions que le grotesque et la sur-vraisemblance ailleurs : démanteler un ordre dont l'apparente harmonie masquait la faiblesse.
Si le film tire son intérêt de cette réconciliation avec le Sujet, il y trouve aussi ses limites, qui ne sont autres que celles mêmes du thème choisi : trop traité depuis des siècles pour pouvoir être renouvelé, mais pas assez neutre, dans sa psychologie obligée, pour que le fait d'ignorer la convention de genre suffise à la faire disparaitre. Ce fondamental manque **d'autonomie** du récit (autonomie qui faisait tout le prix des « Godelureaux » par exemple) et qui empêche toute évocation d'un véritable univers personnel, ne caractérise pas, en fait, « La Femme infidèle » plus que les autres Chabrol récents. Là ou ailleurs, les mêmes impératifs extérieurs de lisibilité se retrouvent, et les écarts permis le sont toujours à l'intérieur d'un cadre donné. (Il ne s'agit, bien entendu, que d'une pure contrainte commerciale, particulièrement gênante pour un cinéma qui a toujours trouvé dans la subversion l'essentiel de ses thèmes). Ce peut être par exemple le parodique (qui n'est qu'un vraisemblable de genre évolué) qui vient encadrer et désamorcer le sadisme ou l'humour de « La Route de Corinthe ». Dans « La Femme infidèle », c'est le choix même du sujet qui sert de caution. Beaucoup plus victime du « système » qu'il ne semble le croire, Chabrol prendra-t-il un jour ses distances ? Ce n'est pas en tout cas la fausse perche d'une « facture à l'américaine » que l'on ne cesse de lui tendre complaisamment de toutes parts qui le sortira de l'ornière. Mais cette panacée semble pour l'instant lui suffire, d'où le soin qu'il apporte à un travail de mise en scène (suspens, spectacle) somme toute assez stérile. Pour nous, l'intérêt de ses dernières œuvres doit plus au vrai C.C. qu'au sous A.H. dont on veut à tout prix nous persuader de la réalité.

Pascal KANE.

Les places assignées

L'AMOUR FOU Film français de Jacques Rivette. Voir générique complet dans notre n° 204, page 21.

« Le mode d'existence de cette mise en scène, de ce théâtre qui est à la fois sa propre scène, son propre texte, ses propres acteurs, ce théâtre dont les spectateurs ne peuvent en être, d'occasion, spectateurs que parce qu'ils en sont d'abord les acteurs forcés, pris dans les contraintes d'un texte et de rôles dont ils ne peuvent être les auteurs, puisque c'est par essence un théâtre sans auteur. » Louis Althusser (« Lire le Capital »).
L'espace nouveau de vision, créé par les œuvres des plus modernes du cinéma (Bergman - Buñuel - tout comme Rouch - Bertolucci - Straub), n'est plus susceptible de repères thématiques ni stylistiques. D'un film à l'autre, le passage ne s'opère qu'en discontinuité et coupure radicale. Dès lors, la question devient, pour chaque nouveau film, de son imprévisibilité. Les mutations apparaissent radicales : les successions (« Partner » à « Prima della Rivoluzione », « Made in U.S.A. » à « Masculin féminin », « L'Amour fou » à « La Religieuse ») restent inexpliquées. Le narcissisme critique, qui nourrissait le plus souvent l'œuvre de ses obsessions propres, ne peut plus opérer de faciles synthèses dialectiques, voyant en l'œuvre dernière, somme et aboutissement, la résolution cathartique de contradictions. Chaque film, à l'intérieur des directions propres de recherches de « l'auteur », retrouve son autonomie, étant son seul lieu de référence possible.
Les recoupements faciles, analogies de scénarios, personnages ou situations n'étant plus possibles, l'œuvre dans son refus fondamental d'exprimer quoi que ce soit rend caduque toute herméneutique attachée, en elle, à la découverte d'un sens caché : ni expressivité, ni représentation ne sont des catégories aptes à rendre compte du film moderne. Le noyau de sens de l'œuvre est sa surface propre, celle où vient s'étager son principe d'ordre.
Les postulats de base de « L'Amour fou », absence d' « auteur », principe de non-intervention comme principe de base, rôle primordial accordé au hasard et découvertes du dernier moment, ne doivent en rien masquer qu'il s'agit de l'un des films les plus rigoureusement et les plus logiquement écrits.
Cette logique et cet ordre se trouvent d'abord au niveau de l'agencement même de la matière du film : c'est la nécessité de deux formats différenciés et de leur dialectique réciproque, qui va distribuer, répartir et ordonner les diverses couches de signification.
Jamais leur combinatoire n'est de l'ordre de la simple juxtaposition, mais elle obéit à un enchainement dialectique, basée sur une dynamique de décalages, cassures et coupures. Ici se trouve le principe rythmique du film, qui est d'éviter toute lecture narrative continue : lorsque la caméra s'attarde longuement dans l'appartement, et que le spectateur est tenté de privilégier son intérêt pour la folie naissante de Claire, les images marginales du théâtre viennent le détourner de toute lecture anecdotique possible.
Le jeu complexe des deux caméras rend impossible toute distinction entre elles, du type « pur direct » ou « pur fictif », une telle distinction étant dénuée de signification dans le cinéma moderne (« Le détour par le direct », Cahiers n° 209). Tandis que le 16 mm s'insère le plus souvent avec l'aspect insistant de la répétition, la caméra 35 mm est tantôt dans la position distanciée de la chronique, tantôt dans une position de témoin gênant qui est presque de l'ordre du viol, ce qui, une fois de plus, renvoie à néant les théories de pureté du regard sous lesquels d'aucuns classifient les cinéastes « nouvelle vague ».
Au départ, trois séries différentes dans une neutralité apparente les unes vis-à-vis des autres :
1) La série théâtrale : le montage d'Andromaque ;
2) la série couple : rupture, tentative de récupération, transfert de la folie ;
3) la série télévision : une émission de Labarthe sur le montage de la pièce.
Aucune d'elles n'est privilégiée, la trop évidente similitude de l'histoire du couple et de la tragédie racinienne, en ce qu'elle eût eu d'immédiat, a été écartée. Les seules interférences indirectes obéissent, tout comme l'interaction des séries, aux injonctions de l'espace agissant.
Cet espace, qui n'est en rien espace géographique de représentation aux coordonnées et délimitations fixes, distribue lui-même les circulations, échanges et déplacements qui affectent les divers types et leur rôle. Il est, précisément, celui dont parle Jean Ricardou dans « L'or du scarabée » : « Loin d'être un naturaliste rassemblement d'objets fortuits, l'espace se peuple de dispositifs spécifiques produits par les lois du texte, ces machines à inventer la fiction ». L'importance du lieu et du trajet, évidente dans « Paris nous appartient », où se faisait jour un espace dévorant de complot, le décalage entre les deux types de couvent dans « La Religieuse », le changement perpétuel et l'oscillation entre les deux espaces clos de l'appartement et du théâtre, tout semble privilégier le type d'organisation spatial.
Le premier et le dernier plan nous livrent l'espace blanc et nu de la scène : entre les deux se sont opérés un certain nombre de glissements.
Le privilège des places est double, et sur ceux qui les occupent et les remplissent, et sur les rôles tenus par ceux qui les occupent. Le privilège d'un espace sur l'autre détermine les mutations : lorsque Sébastien se consacre exclusivement à la pièce, il abandonne Claire au « théâtre privé » de son délire ; et inversement le renversement de son intérêt en intérêt exclusif pour Claire lui fait négliger la pièce. Les espaces bien plus viennent s'interpénétrer : par trois fois le théâtre vient faire irruption dans l'appartement pour les répétitions ; la destruction de l'appartement a le caractère éminemment théâtral des jeux de massacre (« Les Petites Marguerites », « Nostra signora dei Turchi »). Se situer dans un tel espace est très difficile pour le spectateur qui ne peut déterminer aucun

repère fixe, ainsi le doute sur le rapport possible entre Marta et Labarthe.
Ce privilège entraine forcément une secondarité du temps. Les intervalles posés, qui, dans leur discontinuité, se sont substitués au projet initial d'un calendrier jour par jour, ont une valeur unique de ponctuation : leur dimension est chronothétique et non chronogénétique. La neutralité vis-à-vis du référent, le désintéressement radical à son égard est vérifié au niveau du temps : sans commencement ni fin autres que les siens propres, l'œuvre décide elle-même de sa propre durée.
Apparemment laissée aux concertations du hasard, pour donner en fin de compte l'impression d'une perfection logique, l'œuvre demande au nouveau spectateur d'occuper un nouveau type de place, celle où sa lecture devient coextensive à l'écriture du film.

Robert ALBURNI.

La douce guillotine

FUNNY GIRL (Funny Girl). Film américain en Panavision 70 et Technicolor de William Wyler. **Scénario** : Isobel Lennart, d'après une histoire de Isobel Lennart. **Images** : Harry Stradling. **Musique** : Jules Styne. **Lyrics** : Bob Merrill. **Décors** : Robert Luthardt (dir. art.), William Kiernan (déc.). **Chorégraphie** : Betty Walberg. **Montage** : Robert Swink. **Son** : Jack Solomon. **Assistants** : Jack Roe, Ray Gosnell. **Interprétation** : Barbra Streisand (Fanny Brice), Omar Sharif (Nick Arstein), Kay Medford (Rose Brice), Anne Francis (Georgia James), Walter Pidgeon (Florenz Ziegfeld), Lee Allen (Eddie Ryan), Mae Questel (Mrs. Strakosh), Gerald Mohr (Tom Branca), Frank Faylen (Keeney), Mittie Lawrence (Emma), Gertrude Flynn (Mrs. O'Malley), Penny Santon (Mrs. Meeker). **Production** : Ray Stark, pour Rastar, 1968. **Distribution** : Columbia. **Durée** : 2 h 40.

LA VIE, L'AMOUR, LA MORT Film français en Eastmancolor de Claude Lelouch. **Scénario** : Pierre Uytterhoven. **Adaptation et dialogues** : Claude Lelouch et Pierre Uytterhoven. **Images** : Jean Collomb. **Musique** : Francis Lai. **Interprétation** : Amidou (le condamné), Caroline Cellier (sa maîtresse), Janine Magnan (sa femme), Marcel Bozzuffi (l'inspecteur), Pierre Zimmer. **Production** : Les Films 13-Les Films Ariane-Les Productions Artistes Associés, 1969. **Distribution** : Films 13. **Durée** : 1 h 55 mn.

Les notules consacrées aux derniers films de Wyler et Lelouch (Cahiers 209) furent peut-être, quoique futées, un peu trop sévères. Il va s'agir ici, non pas de tenter une réhabilitation, ou de lancer une polémique (il n'y a pas lieu), mais d'introduire quelques observations à partir desquelles on pourra (ou non) relativiser son jugement.

1° Funny Girl.
On peut défendre Barbra Streisand qui supporte tout le film, qui dans la première partie remplit à fond son rôle d'amuseuse professionnelle et dans la seconde réussit à nous faire avaler le lourd Sharif à l'américaine qu'on nous inflige.
A l'actif de cette première partie, en plus, l'astuce qui consiste à récupérer la « laideur » de Barbra (fait inspiré du modèle original : cette Fanny Brice dont on reprend l'histoire) qui, refusant de jouer le charme au premier degré, va réussir à le rattraper sur un autre. On notera aussi une certaine fidélité à l'homme et au style Ziegfeld.
La mutation du film (qui, tous chants et danses cessant, vire d'un coup au mélo) peut choquer, mais cet artifice de construction se trouve déterminé par la nature même de la carrière de la Fanny Girl qui, dans la première partie, s'était justement inquiétée de voir tout lui réussir. Cela implique donc que le « drame musical » auquel auraient pu donner lieu les péripéties d'une carrière classiquement difficultueuse ne pourra avoir lieu, faute de suffisants combats.
Par contre, les difficultés s'accumulant sur le plan sentimental, il pouvait être indiqué de passer à celui-ci — ce qu'on fait. L'ennui, c'est que, si le principe de construction peut se justifier, il n'en va pas de même de ce à quoi il donne lieu, et si l'on songe un instant au ton de l'équivalent mélo d' « Une étoile est née » — qui se trouvait porté au sublime — la comparaison est si écrasante qu'elle nous dispense d'en dire plus.
Quant au reproche qui est fait à Barbra d'avoir été « fabriquée », il faut rappeler que la Dietrich elle aussi fut bel et bien « fabriquée », non moins que la Garland (qui subit, elle, cette opération dès l'âge de 14 ans). Or il se trouve précisément que Garland est ici **LA** référence par excellence (plus que toute autre dont on voudrait écraser Barbra), et aussi bien en ce qui concerne la « laideur » qu'en ce qui concerne le chant. Il est d'ailleurs évident que Barbra elle-même ne cesse de se référer à ce haut modèle, et elle en a bien le droit car, si elle n'atteint pas (pas encore ?) son niveau, du moins suit-elle une voie parente.
« Funny Girl » est de toute façon le meilleur (ou le moins mauvais) musical de ces dernières années qui en furent très pauvres.

2° La vie, l'amour, la mort.
Le film est peut-être l'occasion d'examiner certaines choses, maintenant qu'est passé le temps où un certain critique, afin de se faire un nom, commença par tabler sur celui de Lelouch, créant ainsi autour de lui une atmosphère peu propice aux évaluations sereines.
Constatons d'abord qu'il y a un certain rapport, sur le thème, entre ce film et le pas inintéressant « L'Amour avec des si » (avec l'enquête, ou filature, visant un homme en rupture de société et voué par là à la rupture d'amour). Ce rapport est signifiant dans la mesure où le thème en question va être le lieu d'une coïncidence entre l'objet du film et la méthode de l'auteur. Car la boulimie filmique de celui-ci (cette façon de vouloir gober la vie en la mitraillant dans tous les coins, avec toute la redondance que cela implique), va coller assez bien à l'objet et à la méthode même de l'enquête, fondée sur la boulimie professionnelle de l'enquêteur-voyeur, aux regards hasardeux et vides, encore que souterrainement orientés. Ce dernier aspect de l'enquête, fait de ruses et mensonges, correspond aussi, de par un paradoxe parallèle, au côté maniaquement précis de Lelouch (par lequel il cherche désespérément à se rattraper du côté de la « rigueur »), et c'était aussi, comme par hasard, ce qui faisait l'intérêt des quelques passages de « Vivre pour vivre » consacrés aux ruses de Montand l'infidèle.
Ainsi s'enclenche une suite de coïncidences (ou convergences) entre un sujet, un ton et une méthode qui vont faire de ce film (quoi qu'on sache, ou pressente, ou suppose, des manques, défauts ou ruses de Lelouch) quelque chose d'au moins curieux. Et même si l'on veut que neutralité ou transparence du « regard » ne soient ici qu'inexistence de tout regard, neutralité par défaut et transparence par évanescence, il n'en reste pas moins que tout se passe comme si le jeu coïncidant de ces manques et absences allait jouer (sur la base d'une élémentaire, mais ici capitale, justesse de certains détails) d'une façon positive, de la même et inverse façon que certains « regards » pleins de science et conscience peuvent jouer, on l'a souvent vu, de façon parfaitement négative.
Ou encore, et autrement : de la même façon qu'on peut souhaiter voir les plus hauts « regards » se poser sur les plus petits sujets, on peut très bien se réjouir de voir — enfin ! — se poser sur les choses capitales le regard tout rond de celui qui n'en **pense rien.**
Et sans doute peut-on établir ici une féconde distinction entre celui qui construit sciemment toute une éthique de la pensée refusée, et le filmeur professionnel, simplement malin ou rusé, qui s'en fout, mais je ne suis pas sûr que la seconde optique soit à négliger. Je la crois même grosse de toute une riche gamme de dérangements et provocations. Il faut et il suffit qu'il y ait une coïncidence première entre un certain sujet fort (cerné, pour de bonnes ou de mauvaises raisons, avec un minimum d'exactitude) et une non moins forte absence de tout esprit critique. Le reste doit normalement s'ensuivre, et la seule chose étonnante ici c'est que Lelouch (sans doute trop ou pas assez conscient) mette si longtemps à trouver la voie royale qui depuis si long-

temps aurait dû être la sienne.
Cependant, les conditions premières se trouvant ici tant bien que mal réunies, il s'ensuit quelques autres coïncidences fécondes. Ainsi, Lelouch, qui aime jouer sur le laisser-aller, sur la facilité du Sentiment se trouve prendre ici pour objet un domaine où précisément la sentimentalité abonde (car dans le judiciaire, tout le monde en fait profession, hélas, des juges aux coupables en passant par les innocents et les procureurs) et il y en a même tant que le rôle de Lelouch, ici, va plutôt être d'en enlever. Ce qui nous amène à un second point, à savoir que Lelouch, de par un autre apparent paradoxe, va sauter sur l'occasion de jouer la carte d'une pathétique (donc sentimentale) non-sentimentalité, et ceci va le conduire pour la première fois, au terme d'équilibres fragiles, à cette neutralité du regard qu'il feignait jusqu'ici de posséder (et débouchant par là, tout bêtement, sur le thème-bateau de Camus, il n'aura aucun mal à dépasser à la fois le livre et le film — aussi prétentieux l'un que l'autre — qu'en tira Visconti).
Il découle de tout cela et du reste que poser sur ce film le regard tiqueur du moraliste serait parfaitement inadéquat, car la nature même du film, accordée à celle de son sujet, vont se liguer pour dévier ou piéger ce regard.
Car si on veut moraliser l'affaire (ce qui n'est absolument pas le propos du film, et vous conduit pour commencer à reprocher au film de n'avoir pas eu ce propos), on court le risque de s'engager sans biscuits dans l'immensité redondante de toutes les accusations qu'on peut porter contre la société, à travers certaines personnes et institutions (effectivement répréhensibles bien sûr) représentées par les policiers, les prostituées ou les autres. Or cela revient, soit à ignorer le film dont on était censé parler, soit à lui accorder beaucoup trop d'importance. Inversement, celui qui serait tenté (ne serait-ce que pour contrer la position précédente) de défendre le film sur le (dangereux) terrain du réalisme (« la vie est comme ça ») tomberait lui aussi dans un autre piège.
Mais on peut peut-être partir de la base globale suivante : à savoir qu'à ce type de réalité peut parfaitement convenir un certain type d'approche ou de regard (que je veux bien dire « poisseux »), regard de celui qui se sent (ou mieux encore : ne se **sent pas** mais de toute façon **est**) englobé dans, voire complice de cette réalité, qui colle donc (et risque de vous faire coller) à tous ses niveaux et implications — surtout douteux. J'ajouterai même qu'un regard franchement crapuleux (et surtout un regard **pas franchement** crapuleux) serait ici très souhaitable.
Et puisque le même moralisme risque aussi de tiquer devant la représentation que donne Lelouch de l'ouvrier, je rappellerai d'abord que le procès même du film interdisait d'en montrer beaucoup, et, le regrettant, je souhaiterai vivement que Lelouch prenne un jour l'ouvrier pour sujet : dans l'état présent des choses, il n'est sans doute ni mieux ni plus mal placé pour en parler que ceux qui, dans leur engagement quasi mystique, abordent l'ouvrier avec un autre type de naïveté et un autre type d'inconscience. En la matière, le trop et le trop peu d'idées se rejoignent, sauf que, dans le second cas, on a peut-être plus de chances de jouer un rôle de **révélateur.**
Enfin, dernière mais non moins cohérente dimension du film : cette toute plate mais toute stricte exactitude qui va donner leur force à certaines scènes qui n'ont besoin de reposer sur rien d'autre. Ainsi celles de l'entrée dans la prison, celles de l'aumonier en fonction, d'abord en messe, puis en exécution (et à mesure que la chose devient plus grave, du fait que le regard reste toujours impavidement absent elle devient aussi plus forte), scènes dans lesquelles on voit les différents rituels de la prison déboucher sur celui de la religion qui devient, dans la même mécanique des gestes et dans le cadre de la même routine, le plus impitoyable de tous. On voit aussi par là comment l'œil de vache d'une caméra peut se transformer en regard vachard.
Ici prend place la guillotine (cette « douce guillotine à l'éclat charmant » que chantait en 1793 la Révolution Française, sur l'air d'une chanson d'amour de 1762, avec au refrain : « Ah oui vraiment ! que peut-on bien lui trouver de méchant ? »), scène sur laquelle Lelouch a plaqué le couplet final « contre la peine de mort ». il s'agit là du texte-bateau que tout avocat doit bien se farcir (avec sincérité ou non), à partir du moment où il a pour client un homme qui, suivant la loi, mérite la mort, couplet qui s'adresse généralement (comme ici) non tant aux jurés qu'au juge, lesquels (en vertu d'une des nombreuses lois-Pétain que conservèrent les gouvernements issus de la Résistance) n'ont plus le droit de délibérer que soumis à la présence et à l'influence prépondérantes du juge. Ici on voit comment, une fois de plus, le film « triche » et se rattrape, dans une démagogie qui ne fait que se mouler au système même qu'il s'agit de refléter.
En somme, le cas Lelouch devient (ou redevient) intéressant à partir du moment où (grâce à l'auteur, sans lui ou contre lui) une certaine rouerie commence à se muer en perversité et tend à devenir provocante approche (ou trahison) de la réalité. Si l'on songe en plus que son cinéma représente une inversion ou dégradation de ce qui fait la modernité de tout un cinéma on pressent toutes les virtualités explosives de ce type de cinéma (et déjà, Lelouch se révèle très supérieur à son homologue allemand Kluge), et s'il faut sans doute abandonner l'idée de voir Lelouch devenir le Jacopetti français (après une longue attente, toujours déçue, je dois reconnaitre que ce ne semble pas être là sa vocation), du moins peut-on espérer le voir un jour déboucher, à force d'énervant entêtement, (c'est là à la fois sa faiblesse et son courage) sur quelque monstre cinématographique qui comblera quelque case encore vierge du cinéma français. — Michel DELAHAYE.

"Hors la loi"

RIDE LONESOME (La Chevauchée de la vengeance). Film américain en cinémascope et Eastmancolor de Budd Boetticher. **Scénario** : Burt Kennedy. **Images** : Charles Lawton Jr. **Musique** : Heinz Roemheld. **Montage** : Jerome Thoms. **Décors** : Robert Peterson. **Interprétation** : Randolph Scott (Ben Brigade), Karen Steele (Carrie), Pernell Roberts (Sam Boone), James Coburn (Wid), Lee van Cleef (Frank), James Best (Billy John), Dyke Johnson, Boyd Stockman, Boyd « Red » Morgan, Roy Jensen, Bennie Dobbins. **Production** : Budd Boetticher pour Ranown Productions, 1959. **Producteur exécutif** : Harry Joe Brown. **Distribution** : Columbia (en France : Etoile Distribution). **Durée** : 1 h 13 mn.
COMANCHE STATION (Comanche Station). Film américain en cinémascope et Eastmancolor de Budd Boetticher. **Scénario** : Burt Kennedy. **Images** : Charles Lawton, Jr. **Musique** : Heinz Roemheld. **Décors** : Howard Campbell. **Montage** : Edwin Bryant. **Interprétation** : Randolph Scott (Jefferson Cody), Nancy Gates (Mrs. Lowe), Claude Akins (Ben Lane), Skip Homeier (Frank), Richard Rust (Dobie), Rand Brooks (l'homme du relais), Dyke Johnson (Mr. Lowe), Foster Hood (Comanche à la lance), Joe Molina (chef comanche), Vince St. Cyr (guerrier), P. Holland (garçon). **Production** : Budd Boetticher pour Ranown Productions, 1960. **Producteurs exécutifs** : Harry Joe Brown et Randolph Scott. **Distribution** : Columbia (en France : Etoile Distribution). **Durée** : 1 h 13 mn.

Les mesures de l'intuition. « Comanche Station », « Ride Lonesome », sortis presque en même temps à Paris, sont le produit d'un même cinéaste, Budd Boetticher, d'un même scénariste, Burt Kennedy, d'un même genre, le Western, d'une même image, le scope-couleurs : deux reflets d'un même miroir.
A genre égal, l'équipe Boetticher/Kennedy face par exemple au tandem Hellman/Nicholson transgresse parallèlement les canons hollywoodiens, parallèlement mais en sens contraire. Si « The Shooting » était réaction consciente contre une certaine culture du cinéma, chez Boetticher les dissemblances affleurent intuitivement, dans le désordre. « Ride Lonesome » est

d'abord plaisir de filmer des comportements simples, des actions sans motifs, une manière de vivre : celle même de Boetticher, qui casse — fortuitement ? — certaines hypocrisies codées, certains masques formels.

Faut-il le formuler théoriquement ? Voici quatre paliers d'investigation, qui recoupent ce qu'il y a de plus neuf sous le soleil du cinéma moderne.

Les variations simultanées. Scénarios identiques, à partir d'éléments identiques, selon une structure identique, qui varie : Aventurier solitaire / Vengeance du souvenir d'une femme / Indiens / Jeune femme seule / Hors-la-loi / etc. Les lieux comme les trajets, les personnages comme les comédiens qui les assument, sont évidemment analogues. D'où, la seule constante : Randolph Scott.

Ces cubes qui s'emboîtent jouent ainsi d'un film à l'autre en structures. Eléments épurés, réduits aux seules arêtes directrices. Insérés dans un découpage nu, nettoyé. Chaque plan logiquement posé sur une phase d'action, sur un trajet d'être.

Ces variations en chaîne trament fatalement l'agencement des plans. Chaque scène est donc découpée selon des séries de points de vue. Non pas, comme d'habitude, redistribués, mais posés dès le départ, et ne variant que dans leur répétition.

Hollywood ? Ou certain cinéma actuel d'Europe ? Ainsi d'un Jean-Daniel Pollet (chaîne « Méditerranée » - « Bassae » - « Le Horla » - « Tu imagines Robinson » ; comme chaîne « Pourvu qu'on ait l'ivresse » - « Gala » - « Rue Saint-Denis » - « L'Amour c'est gai, l'amour c'est triste ») reprenant des éléments définis de longue date, ne travaillant que leurs variations.

La conscience claire. Le Héros hollywoodien est figure malsaine, marque des signes d'une idéologie sans les avouer pour autant, entraînant chaque fois le spectateur davantage dans leur phraséologie. Refoulement caractéristique de l'écriture bourgeoise.

« Ride Lonesome », comme son analogue, évite, lui, tout sous-entendu, toute signification cachée ; se présente d'ailleurs thématiquement comme une agression ouverte contre tout refoulement (« l'oubli » de Frank, persécuté par Randolph Scott).

Une interprétation délivrée de tout psychologisme : ni mimiques, ni messages. Seuls des visages, des corps, tout ce qui est montré. Les hommes ne sont que des êtres qui marchent, mangent, échangent, luttent, sans aucune transcendance, immanents jusqu'à l'insupportable, disjoints des préméditations dramatiques, des événements.

Surtout, leur conscience réelle, leurs signes et actes sont constamment annoncés, « téléphonés ». Le dialogue formulant chaque intention, chaque signification **d'avance.**

Cette figure, qui a rompu la distance entre apparence et signe est l'embryon du personnage révolutionnaire. Il dit, forcément, l'idéologie qu'il véhicule (ce qui ne signifie pas qu'il l'énonce clairement : ce serait la tâche du film consciemment révolutionnaire). Et, comme par enchantement, échappe à toute classification manichéiste pour ne relever que des plans économiques (l'échange) et individuels (la vengeance).

Narration trois fois montrée. Ainsi, le personnage impose une fiction du type « mythe d'Œdipe » : son « suspens » est sans arrêt désamorcé puisqu'implacablement prévu. Il n'est plus question de ce qui peut arriver, mais de ce que le réalisateur va **faire** des prémonitions du dialogue. Narration, donc, ouverte au regard.

Ainsi, les variations simultanées qui, pour chaque séquence, avouent leurs angles de champ, forcent l'espace institué de la narration à **se séparer** du déroulement fictionnel fonctionnant en **trajet.**

Et ainsi ce découpage, enfin, pulsion lente et régulière dont la retenue tendue, très statique, ressort d'autant plus qu'elle s'oppose aux caractères traditionnels de la fiction (« Western ») : rapidité, rythme, surprise. D'où heurt entre une narration étale et une tradition de genre, l'une freinant l'autre laquelle s'efforce de s'imposer sans succès.

La fiction, pourquoi ? Avec « Ride Lonesome » Boetticher a repris pour la nième fois la même histoire. Installé, depuis longtemps déjà, dans une structure thématique, de film en film il redispose, pour s'y perdre, les glissades, les vertiges agréables d'un fantasme. Rituel de représentation dont le lieu n'est plus l'écran seul mais dérive du fonctionnement même de l'auteur.

Des livres, des films, développent en fictions métaphoriques les difficultés de leurs élaborations, la solitude du papier blanc ; leur fonction : permettre d'abord à l' « auteur », par un trouble exorcisme en miroir, d'assumer par images interposées les dimensions, en lui, de l'œuvre.

De telles fictions d'appui éclairent le leitmotiv de « Ride Lonesome ». Randolph Scott, blessé par le passé, seul, assouvissant ce souvenir selon une courbe — la vengeance — exclusive de tout désir (repoussant, entre autres, la femme, qui toujours manifestement l'attire) répond à la situation même du réalisateur devant le film à faire, du scénariste devant le scénario à écrire. Sollicite le cinéaste à se sublimer en chacun de ses plans, l'excite en abîme, sur ses propres exigences.

Les fictions de « Ride Lonesome » ne renvoient plus seulement à leur narration, elles disent, en tremplin, leur production. Elles sont l'aurore de ce cinéma insupportable, conscient jusqu'à l'incandescence, qui parlerait, uniment et uniquement, son économie. — Sébastien ROULET.

Cette page devait être occupée par un « Cahier des lecteurs ». Mais aujourd'hui la plupart des lettres de nos lecteurs sont des débuts d'action : s'ils nous écrivent, c'est plutôt pour nous demander des films que pour analyser, critiquer, confirmer la « ligne » de la revue. De telles lettres, et des plus intéressantes, continuent cependant de nous arriver : mais il est peut-être plus urgent de faire (très sommairement) le point sur une certaine évolution de la presse cinématographique après mai 68, qu'il s'agisse de critiques isolées ou de revues, que celles-ci soient anciennes ou récentes. Ces revues menant toutes, en principe, une action dirigée dans le même sens, remontons aux textes pour faire la part des escarmouches et des points litigieux essentiels.

Rien de changé du côté de « Positif », certainement la plus immobiliste des revues de cinéma. Chaque numéro est toujours la somme d'un nombre restreint et quasiment invariable d'éléments :

— un érotisme adolescent relevant d'une appropriation abusive du surréalisme, sous une forme abâtardie : « *Après avoir vu les yeux de Louise Brooks, il faut, je crois, n'avoir jamais vécu pour oser « passer à autre chose », à autre chose qui ne soit pas la considération de l'amour, qui soit encore et toujours l'envie de cesser de vivre. Louise, grâce à vous, nous n'oublierons jamais le visage de l'employé du gaz, celui du régisseur et pourtant, sans vous, l'un et l'autre nous importent peu.* » (99/44) ;

— une autosatisfaction outrancière, avec un goût pour la platitude pompeuse, et son corollaire, le mépris pour l'extérieur, l'insulte, généralement incompétente : « La Chatte japonaise *n'a pas connu les honneurs de la réflexion critique pour la simple raison que la publicité l'annonçait comme un autre « typhon d'érotisme ».* (100-101/105) Or, justement, ce film avait été bien accueilli par la critique : il aurait été plus intéressant de le remarquer. « *Il faut accorder... (à l'abst) qu'il mettait alors en scène l'amour de façon* irréprochable *et ceci à la différence de son sinistre collègue Dreyer qui, sa carrière durant, n'a su que distiller l'ennui face à un si beau sujet.* » (99/44) Et, bien sûr, une rivalité avec les « Cahiers » entretenue par l'esprit traditionnaliste des rédacteurs, qui se font des rapports entre revues une idée assez proche de la rivalité Oxford-Cambridge pour un universitaire britannique ; avec de plus une hargne souvent rétroactive : « *Le péché de Kubrick pour la revue jaune était de filmer des idées (de gauche) ! On le lui fit bien sentir en plaçant l'auteur des* Sentiers de la gloire *au-dessous de Lumet et en expédiant* Spartacus, *dès sa sortie* », etc. (98/1) « *Encore une victime du système,*

comme on dit du côté des révolutionnaires filippachiens... le peloton du cinéma « marginal », honteusement brimé par un cinéma « officiel » où s'étalent Godard, Garrel, Moullet, Bertolucci, qui truste tous les articles, toutes les critiques et s'auto-analyse complaisamment durant d'interminables pages. » (98/64)

Dans ces derniers exemples joue, on le voit, un processus très éloigné de la réflexion critique. Il est intéressant de noter que chez certains épigones de « Positif » cette agressivité prend des formes extrêmes : il s'agit de libérer sa haine, quelle que soit la tribune choisie (si ses lecteurs s'intéressent peu au cinéma et à son exégèse, tant pis pour eux). Dans « Fiction », Bertrand Tavernier écrivant sur un film (*Tomb of Ligeia*) qu'il a été payé pour défendre devant la presse, fait usage de tous les procédés chers à Lucien Rebatet - François Vinneuil : prétérition, citations tronquées, fausses citations fabriquées de toutes pièces, appel du pied à la sympathie du lecteur par le mépris de tout ce qui comporte le moindre degré de complexité, confusion entretenue entre attaques personnelles et analyse. Certes, il s'agit là d'un cas particulier au caractère pathologique, mais il est inquiétant que ce ton, généralement l'exclusivité de « Minute », puisse maintenant être celui d'un libéral catholique, collaborateur d'une revue qui affiche depuis toujours ses tendances de gauche.

Mais justement, à ce propos, l'avant-dernier numéro de « Positif » expose avec précision ce que recouvre le flou de la terminologie pseudo-révolutionnaire qui nourrit le terrorisme verbal de la revue. On y apprend que « Positif » s'enorgueillit de son absence d'idées théoriques, de son empirisme, de son incohérence. P.-L. Thirard, qui fait, à vrai dire par défaut, figure d'exégète politique attitré de la revue, déclare (103/52) : « *... l'originalité de cette publication fut d'avoir toujours été principalement faite par des « spectateurs », id est par des gens qui ne sont pas, pour la plupart, professionnellement critiques de cinéma ou journalistes.* (...) *Cela a entraîné de notre part un certain ton, une certaine habitude de considérer les choses avec « pureté » (pour aller vite), loin des « préoccupations commerciales », mais aussi, le plus souvent (et ce fut un bien, je crois) loin des préoccupations étrangères à l'impression que nous ressentions devant un film. Nous ne théorisâmes jamais cela, nous n'en fîmes pas une idéologie ; si aujourd'hui j'essaye de l'analyser, j'y vois à côté d'une pensée générale orientée « à gauche »,* (...) *une certaine tendance à revendiquer un statut de « consommateur » actif, décidé à juger d'abord le film proposé, quitte après à l'analyser par tout moyen possible. Refus donc du concept de « cinéma d'auteur », refus aussi de privilégier dans notre critique tel genre, telle catégorie de cinéma « noble », parti pris de voir chaque film comme une œuvre proposée, bénéficiant des mêmes chances au départ. En somme*, un impressionnisme total, orienté à gauche parce que les gens qui se groupaient autour de la revue et y collaboraient avaient, personnellement, des idées de ces couleurs-là. » (C'est moi qui souligne.)

On ne saurait mieux indiquer que, pour « Positif », le cinéma relève de l'ineffable et se situe en dehors de, à côté de, sans rapport avec la moindre attitude idéologique et même tout point de vue sur la vie. Le surréalisme est bien loin, peu importe. Peu importe aussi la négation du concept d' « auteur », laquelle est devenue (on le verra avec « Cinéthique ») le pont-aux-ânes de toute une aile de la critique qui n'a rien trouvé de mieux à dénigrer (chaque expression de cette condamnation recouvrant d'ailleurs des sous-entendus différents), sans se rendre compte que la question, depuis longtemps, n'est plus là.

On voit que la tiédeur, la crainte de réviser les idées reçues, caractérisent « Positif ». Au fond, l'analyse de Truffaut (« Positif : copie zéro », n° 79) avait à peine besoin de ce codicille : simplement, au lieu des films de l'Est en 1958 (!), c'est en 1969 à Hollywood (et dans son expression la plus sclérosée et gâtifiante) que va l'admiration de la revue, dont l'expression italienne « qualunquisme », avec toutes ses connotations, étymologiques et politiques, rend bien compte. (A suivre mois prochain.)

Bernard EISENSCHITZ.

Post-scriptum

Dès lors qu'elle revêt, en chacune de ses occurrences, les formes extrêmes de la névrose de privation, toute attitude réactionnelle devant une initiative quelconque, un changement, une modification apportés à un ordre établi, mérite qu'on se pose, à son propos, la question de savoir ce qui a été *blessé*. Qu'aujourd'hui les plus grandes résistances à l'instauration du « A voir absolument... » proviennent de la revue « Positif » (les films cités, eux, circulent et continueront bien de circuler sans elle), l'article précédent en éclaire très bien les raisons, qui tiennent finalement, et malgré nombre de déclarations, à un profond immobilisme. A partir de cela, toutes distorsions des intentions, toutes affectations d'incompréhension sont à ramener à ce préalable théorique. On décrète par exemple les films cités invisibles, réservés à de petites chapelles, à un cercle d'initiés, justifiant ainsi sa propre paresse (1) ; on fait la fine bouche devant la profusion de films afghans ou lapons, mais dans la notice de présentation à la Semaine « Positif », on déclare contradictoirement que « ceux qui », après avoir encensé dix ans le cinéma américain, y ont renoncé, l'ont fait dans un réflexe de chauvinisme national, on décrète avec humour, selon la grande tradition du persiflage obscurantiste (2), que ces films sont mal faits, bâclés, ânonnants, quand nous les estimons, et *sans que cela suffise* à nous les faire choisir, mieux cadrés, photographiés, mixés, montés que la plupart des autres... On n'en finirait pas de marquer les points où l'autosatisfaction se prend dans ses incohérences. Nous nous excusons de revenir sur un point que, pour beaucoup, notre dernier courrier des lecteurs (n° 208) avait précisé, mais n'aurait-elle eu, pour certains, d'autre action que *névralgique*, la suppression du Conseil des Dix prouve aujourd'hui qu'elle était nécessaire. — Jean NARBONI.

(1) Telle attitude, que nous intitulerons désormais : faire l'âne pour avoir de l'image et du son, qui valorise l'immédiate « visibilité » comme critère de référence absolu, de même qu'en d'autres endroits elle sacralise la « lisibilité » contre les « jargons » et les « dogmatismes », il serait tentant, un instant, de la réduire à la fumisterie, à la démagogie. Grave erreur, puisqu'elle tient aux présupposés ci-dessus mis au jour. Le champ d'investigation filmique que récuse « Positif », c'est sa tache aveugle, son point de cécité, le lieu d'une fondamentale oblitération : pas un non-visible provisoire, mais un *non-vu* essentiel. Non-vu dont, au même titre que les mensuelles chicanes, tel positiviste saisi en privé se démettra sur l'Autre, en l'espèce l'Anonyme de la revue (qui peut ou non signer), nous induisant en tout cas à la plus grande défiance quant à la tentation de prendre l'aparté pour le tout.

(2) Celui-là même qui a conduit le « libertaire » Jacques Sternberg à pondre de piteux petits papiers satisfaits dans « France-Soir », dont on n'a point noté d'ailleurs que « Positif », si vif pourtant à moucher les « écarts », ait pris position à leur endroit. Pourquoi diable ?

Correctif

Contrairement à ce qui était imprimé dans notre numéro 209, p. 57 (« S. Ousmane ») le nom du réalisateur du « Mandat » est Sembene, son prénom Ousmane. Mais la tradition, pour l'ouolof, veut qu'on inverse à la manière japonaise (ou hongroise) nom et prénom : *Sembene Ousmane*, donc.

Dans le numéro 210, page 27, ligne 22, lire : « la pensée du cinéaste : symétriquement, toute mise en cause... ».

MALLE

(Suite de la p. 34) de temps en temps il sent un truc, et on dirait que c'est la caméra qui le tire, qui l'emmène, et à d'autres moments, la caméra est lourde, il fait chaud, ça ne marche pas. Il travaille beaucoup avec son instinct, il a des moments inspirés. Cela dit, quelquefois on a filmé des choses sans y croire, en se disant « puisque c'est là on va le filmer », et c'est quelquefois les moments les plus passionnants. Souvent, ce qu'il y a de plus intéressant dans le film, ce sont des choses qu'on a volées un peu au hasard des rencontres, en allant jusqu'au bout de l'improvisation.

Becker Quelquefois on a envie de faire du cinéma planqué, parce que dès qu'on se montre, tout s'arrête.

Malle Dans ce cinéma-là, il faut trouver un équilibre entre être le plus loin possible, le plus discret, le plus en marge, pour que justement ce qui est en train de se passer se passe sans qu'on le modifie, et d'un autre côté, être assez près pour que le plan soit bon à l'image et au son. C'est un équilibre très difficile à trouver, et quand on s'engueulait, c'était toujours pour ce genre de problème. J'avais quelquefois envie que les choses se passent sans qu'on les dérange, sans qu'on les modifie. Mais, évidemment, pour avoir une image et un son satisfaisants techniquement, il faut presque toujours rentrer dans l'événement — le perturber.

Cahiers En même temps, cette obligation de l'ingérence, de l'immixion n'est pas forcément mauvaise : elle accuse la réalité de la situation, elle désigne cette situation comme étant celle d'un film, elle empêche de tricher.

Malle De toute façon, cette ingérence existe, et se voit sur la pellicule. Si elle devient trop insistante, les gens s'arrêtent, et il n'y a plus de film. Par exemple : nous avons filmé un mariage, et donc en avons interrompu le déroulement : les gens se sont arrêtés, et puis ils ont commencé à faire des choses pour nous, à se mettre en scène. On les a quand même filmés, et au bout d'un certain temps, ils ont cessé de s'intéresser à nous, et ils ont repris leur cérémonie. Dans ce cas, la chose intéressante, c'est que nous avons eu tous les stades : on a filmé l'événement, puis son interruption, le dérangement, l'affectation, la mise en scène, le désintéressement, le retour à l'ordre normal : la réalité perturbée par notre présence, puis reprenant son fil.

Cahiers Dans « Calcutta », la séquence de l'école de musique donne l'impression d'être là pour mémoire : il fallait montrer la musique indienne, mais vous avez voulu ne pas tomber dans le cliché, la facilité, l'exotisme d'en mettre énormément...

Malle J'ai longtemps eu envie de couper toute la scène. Et puis on en a gardé un peu. On avait beaucoup plus de matériel, mais je ne trouve pas cette séquence tellement intéressante.

Cahiers Si vous l'aviez coupée, ç'aurait été une coquetterie : on attend la musique indienne — et elle ne vient pas...

Malle On lui a donné l'importance qu'elle méritait : c'est un peu l'imagerie de l'Inde, et par rapport à Calcutta, c'est une toute petite chose. Mais il y a d'autres choses à Calcutta que nous n'avons pas filmées et qui étaient importantes : par exemple, la minorité musulmane, qui est dans une situation difficile à cause des rapports de l'Inde et du Pakistan...

Cahiers Ce qui est remarquable dans « Calcutta », c'est aussi le son synchrone : la présence sonore constante de la ville. C'était votre parti pris initial, de tout tourner en son synchrone ?

Malle Presque tout ce qui a été tourné avec l'Eclair était synchrone, même les manifestations. Les seuls plans sans son sont ceux que j'ai tournés avec la Beaulieu. Dans l'ensemble, et en dépit des difficultés que cela représentait, nous avons tout filmé en synchrone.

Cahiers Une chose est frappante : c'est que vous vous êtes parfois imposé de tourner synchrone des scènes que beaucoup de cinéastes se seraient contentés de tourner muettes, avec de l'ambiance.

Malle Même quand il ne se « passe » rien dans le son, c'est intéressant de l'avoir synchrone, c'est très important. A la limite, on finira par avoir des caméras qui prendront le son automatiquement en même temps que l'image, et le problème ne se posera plus. Actuellement, la prise de son synchrone pour être utilisable demande de la part de l'ingénieur du son une très grande virtuosité. C'est bien plus difficile que le travail du son en studio. Alors qu'en général, dans les conditions classiques, le métier d'ingénieur du son est assez routinier, là, il faut s'adapter sans cesse aux circonstances, il faut qu'il y ait une entente complète entre celui qui filme et celui qui enregistre. Quand la caméra zoome, par exemple, il faut que le micro suive, pour respecter le plan sonore. Eh bien Laureux connait pratiquement toujours les cadres d'Etienne. Il sait, il « sent » à quel objectif Etienne filme : il jette un œil sur le zoom, et il sait à quelle distance il peut s'approcher. De la même manière, Etienne se sert énormément de ses oreilles : il écoute tout ce qui se passe autour de lui et en tient compte. De même il se sert toujours de ses deux yeux : un dans le viseur, l'autre pour tout ce qui se produit hors champ, ce qui lui permet très souvent de devancer l'événement, de faire ses mouvements d'appareil à partir des sons ou des bribes d'images qu'il enregistre hors champ alors qu'il filme un point particulier. Et cette façon de travailler d'Etienne ressemble exactement à la démarche du film. Il est juste que le caméraman ne se limite pas à son cadre. Tout ce qui est hors cadre a autant d'importance que ce qui est dans le cadre. Tout est relié. Le cadre n'est pas une abstraction, un espace qui supprime tout le reste. Le cadre n'est jamais un cadrage.

Cahiers C'est la première fois que vous avez travaillé en son direct ?

Malle Oui, et au début j'étais assez dérouté. Bien qu'Etienne et Laureux aient une souplesse extraordinaire, j'avais plutôt l'expérience du cinéma de reportage muet, où l'on est seul avec sa caméra. Là, il y a un homme plus une caméra, un autre plus un magnétophone, et entre eux un fil, que Mario Ruspoli appelle le cordon ombilical. Ils forment une cellule très unie, très coordonnée, très efficace, presque aussi mobile qu'un homme seul, finalement. Sans le son direct, le film aurait été beaucoup moins efficace, beaucoup moins déroutant aussi. Surtout en Inde, où le son, pour des raisons de civilisation, de conditions de vie, de climat, est un élément primordial, dans les scènes de rue par exemple. A Paris, à Londres, les sons sont feutrés, effacés, ou alors noyés dans un brouhaha informe. Dans une rue de Calcutta, les sons vivent, ont une profondeur, une signification discernable les uns par rapport aux autres. En général, je dirai qu'il y a eu correspondance, accord entre ce qu'est l'Inde, ce qu'elle nous présente, et les méthodes, les techniques du cinéma direct. Au départ, c'était déroutant, surtout pour moi qui n'ai pratiquement fait que des films de fiction : il fallait apprendre à filmer quand il ne se passait rien de spécial, **surtout** quand il ne se passait rien de spécial. Etienne me disait : mais qu'est-ce que tu veux que je fasse ? Je lui disais : filme, simplement. Ne cherche pas : filme. Il ne se passait rien, mais il fallait filmer cela. Et tout à coup, quelque chose pouvait survenir, et parfois, ce qui introduisait une ambiguïté, quelque chose survenait à cause de notre présence, de notre attente.

Cahiers Pensez-vous que cette expérience du cinéma direct et du son synchrone ont changé votre façon de concevoir le cinéma, votre orientation, vos projets ?

Malle Je ne sais pas encore. J'aurais peur que l'avenir me contredise. Mais ce qui m'a énormément intéressé dans « L'Amour fou », c'est l'application à un univers de fiction des techniques, des conditions du cinéma direct. Il y a dans « L'Amour fou » des choses (en 16 mm ou en 35 mm : il n'y a pas de grande différence, l'esprit est le même) qui ne seraient jamais venues sans ce mélange de fiction et de cinéma direct. Par exemple, l'extraordinaire liberté laissée aux acteurs de trouver non seulement leurs mots, mais leur rythme... Cela dit, je crois qu'on touche assez vite les limites du cinéma direct.

Rivette Quand j'ai commencé le tournage de « L'Amour fou », et pendant le montage, je me disais : ça y est, j'ai trouvé une méthode avec laquelle on peut repartir à zéro, et tout reprendre. Finalement, on pourra faire un certain nombre de choses avec cette méthode, qui n'ont pas été faites encore, mais pas tout. La méthode directe crée des champs, il y a des choses qui tombent dans ces champs, mais d'autres qui échappent à jamais.

Malle Ce qui est intéressant dans « L'Amour fou », c'est que cette méthode ne fonctionnerait peut-être pas si Bulle et Kalfon n'étaient pas des acteurs qui ont la grâce, mais aussi qui ont du métier.

Rivette Qui ont du métier, et qui se connaissent très bien.

Malle Je vais dire quelque chose de bête : mais si tu avais choisi de raconter une histoire où Bulle aurait été mécanographe et Kalfon ouvrier plombier, ça n'aurait pas marché. Ça fonctionne parce que ce sont des acteurs qui jouent des personnages d'acteurs.

Rivette C'est la facilité !

Cahiers Mais c'est aussi une quasi-nécessité.

Malle C'est une nécessité. C'est intéressant qu'à l'extrême de la fiction tu retrouves ce que nous, en Inde, on a trouvé à l'extrême de la réalité.

Rivette Mais comment pourrait-on dépasser ce stade ? Il faudrait essayer de trouver d'autres méthodes parallèles, dans le même esprit, permettant d'ouvrir de nouveaux champs. Il y a là une problématique qu'il faut élargir, tout en réfléchissant sur ses limites.

Malle Je ne vois pas tellement de sujets, de thèmes auxquels cette technique de tournage peut s'appliquer efficacement...

Cahiers Il y a les films de Perrault et Rouch, ceux de Cassavetes : « Faces » est une fiction...

Malle Oui. C'est un des champs possibles, un des seuls. On en arrive à se dire qu'il n'y a plus, dans le cinéma, aujourd'hui, que deux extrêmes, deux pôles : soit un cinéma de l'imagination allant au bout de ses désirs, un cinéma hyper-recréé qui financièrement est pratiquement hors d'atteinte des cinéastes français à part Gérard Oury, un cinéma où l'on puisse réellement matérialiser ses idées les plus folles ou les plus précises, où l'on puisse aller au bout de son rêve, de son exigence ! Stroheim, Murnau, Hitchcock, Kubrick... faisant 2001. Un cinéma de la folie mégalomaniaque du créateur qui ne veut rien sacrifier. Cela suppose des budgets américains. Même Polanski : « Rosemary's Baby » n'aurait pas vraiment pu être fait comme un film français : le film au départ ne coûtait pas des fortunes, mais il a doublé son budget. Et pourtant, il n'y a rien d'extraordinaire et de très onéreux, mais Polanski a pu aller au bout de ses obsessions, à coups de temps et d'argent.
Ou alors l'autre extrême : le cinéma direct. Ça j'y crois.
J'aurais envie de faire un film en 16 mm avec la même équipe que pour « Calcutta » (c'est pour moi une condition indispensable), qui se situerait à mi-distance de la fiction et du direct, en racontant certains épisodes de mon enfance. Je crois qu'il faut que ce type de films soit plus ou moins autobiographique. (Ou alors que les acteurs prennent le film en charge, qu'ils deviennent auteurs du film.) J'ai appris que Renoir voulait faire quelque chose comme ça, ce qu'il appelle « Le petit théâtre de Jean Renoir » : des petits bouts de nouvelles, des brouillons de films, des souvenirs... L'idée me met l'eau à la bouche. On m'a proposé récemment de filmer un bouquin qui vient de paraitre sur les trois premiers jours de la guerre d'Espagne. Ça peut donner « Le Jour le plus long », ou « Paris brûle-t-il ? » si on le tourne normalement. Suivre ce qui s'est passé les trois premiers jours, heure par heure, comment dans chaque ville, dans chaque province, ça a basculé d'un côté ou de l'autre, quelquefois pour des raisons idiotes, des histoires de personnes, des trucs qui ont raté, et comment au bout de trois jours, il y avait une carte de l'Espagne bien nettement divisée, en deux couleurs, avec les zones fascistes et les zones républicaines, et puis, ensuite, la guerre a duré 4 ans. Ça m'intéresse beaucoup, mais il faudrait le tourner en Espagne, en espagnol, en 16 noir et blanc, et filmer comme ça, en recréant la situation dans sa brutalité, en la filmant comme événement en train de se produire. Faire des actualités 1936, étant bien entendu qu'il y aurait une part de tricherie puisque la caméra serait là où elle n'aurait jamais pu être. On revient toujours à la mise en scène, à la mise en scène comme trahison, comme dramaturgie. Le cinéma direct empêcherait beaucoup de cette trahison, mais pas tout.

Cahiers Sauf que ces trois jours, il faudrait les tourner en trois mois.

Malle Bien sûr, mais par exemple, ce qui s'est passé à Barcelone, les affrontements dans les bureaux, les combats dans la rue, il faudrait les recréer, faire renaitre la situation, et les filmer comme on a filmé à Calcutta. En temps réel.

Cahiers En fait ce serait une espèce de sociodrame... ou de politicodrame.

Malle Rêvons un peu : ça pourrait commencer comme de la fiction, devenir un politicodrame, et déboucher sur une vraie révolution, qu'on filmerait alors vraiment en direct ! Une revanche de 36, un événement recréé, puis renversé...

Cahiers C'est un principe très borgésien.

Malle C'est vrai. Je ne sais pas comment a tourné Truffaut dans « Baisers volés », ça me parait très improvisé.

Cahiers Improvisé, pas tellement du fait des acteurs, mais lui-même a écrit son dialogue et les indications au fur et à mesure du tournage. Il raconte même qu'il arrivait au moment du tournage, vers midi, qu'il voyait des figurants et des seconds rôles qui avaient été convoqués, et il ne se rappelait plus pourquoi il les avait convoqués.

Malle C'est ça : le problème de ce cinéma-là, c'est qu'il y a toujours un régisseur qui vient te voir la veille pour te demander combien tu veux de ci ou de ça. On se trouve devant des choix, et après il faut s'y tenir, même si le lendemain on a envie de changer d'avis. Et il n'y a qu'une façon de ne pas être gêné par ces choix à faire, c'est quand ils s'imposent tout seuls : quand on est dans un contexte proche de l'autobiographie, lorsqu'on a à filmer des événements qui sont des faits réels qui se sont déjà produits. Il y a quelque chose que j'ai envie de raconter depuis très longtemps ; j'étais dans un collège en 1944, un collège de Carmes. Ils étaient résistants, et il y avait dans chaque classe un ou deux élèves juifs sous des faux noms, sans que nous le sachions. Un jour, c'était en janvier 44, la Gestapo est arrivée, j'avais onze ans, et cette matinée-là, je me la rappelle minute par minute. Tout s'est passé de façon très conventionnelle dans mon souvenir, des bruits de bottes, des types de la Gestapo, une porte qui s'ouvre, on appelle un nom qu'on ne connaissait pas, un nom juif alors qu'on connaissait le type sous le nom de Dupont, le type se levant, rangeant ses bouquins, serrant la main de tout le monde, sans exception, et puis partant encadré par deux Allemands. Ensuite, les élèves rassemblés dans la cour, subissant un discours du chef de la Gestapo sur le patriotisme, les élèves et le directeur qu'on emmène en déportation, et ça, vraiment, il faudrait presque que je me retrouve dans le même endroit, dans la même classe, que j'essaie de le refaire, comme ce qu'on disait tout à l'heure à propos de la guerre d'Espagne. Mais pour cette guerre je n'ai aucune image dans l'imagination, alors que pour ce souvenir d'enfance, je me souviens de toutes les images, de tous les visages.

Becker Mais alors tu te mettrais beaucoup trop en scène.

Malle Bien sûr ça serait de la mise en scène, il faudrait reconstituer...

Cahiers Reconstituer et arriver à faire comme un regard, comme **votre** regard.

Malle Même pas mon regard d'aujourd'hui : mon regard de onze ans ; ça donne bien sûr automatiquement un point de vue, un angle de caméra. A la limite, pour moi le film est fait, je le vois, je n'ai même plus besoin de le faire... mais j'ai aussi envie de communiquer le souvenir, de le livrer aux autres, et je ne vois pas d'autre moyen de le faire que par cette technique-là, parce qu'il faut restituer la précision du souvenir, et seulement elle, et ne se permettre à partir de là aucune invention supplémentaire. On n'a pas envie de pousser des travellings...
(Propos recueillis au magnétophone.)

8 films français

Bye Bye Barbara. Film en couleurs de Michel Deville, avec Ewa Swann, Philippe Avron, Bruno Cremer, Michel Duchaussoy, Alexandra Stewart.
La plupart, moins malins que Companeez, ont, en une plate traduction littérale, associé le « sad » du « Sad Bar » où se noue le récit, à la triste chanson qu'y entendit Jérôme. L'erreur ! C'est qu'il fallait au contraire, en une franche paronomase (dont Gabriel Axel, il y a peu, nous éclaira l'origine), le rapporter au nom du Marquis. Alors, tout devient lisible. Après le « les épines sous les roses » (« Benjamin »), les sombres roueries. Rien à dire de plus, sinon que la dernière scène, comparée à la morne habileté précédente, et quoique à des années-lumière bien sûr d' « Eugénie de Franval », vaudrait presque, si elle s'osait, par un peu de vide, et de défaut. — D.A.

Le Cerveau. Film en couleurs de Gérard Oury, avec Jean-Paul Belmondo, Bourvil, David Niven, Eli Wallach, Silvia Monti, Robert Dalban, Yves Barsacq.
Pitoyable par enflure. La montagne (de $) accouche d'un sourire. Sous-rire même (quantitativement, qualitativement). Pire : soupir ! — J.-L. C.

La Désirade. Film de Alain Cuniot, avec Simone Couderc, Claude Brosset, Viviane Everly, Jean-Pierre Dorat.
Consternant mélange d'un « policier » vaguement érotique et d'un « sujet social » dont on ne sait jamais lequel sert de prétexte et d'alibi à l'autre, tant ils s'équivalent terme à terme dans la médiocrité et la fausse audace. — J. N.

Un Eté Américain. Film en couleurs de Henry Chapier.
Faire de Berkeley et de l'organisation des Black Panthers l'objet d'un film présentait un double danger, en l'espèce : 1) la tentation du spectacle (zoom-attraction, complexe de W. Klein) ; 2) celle de la thèse, sociologique ou politique (montage signifiant, commentaire décapant, complexe de C. Marker). Il faut féliciter le réalisateur d'avoir, à l'encontre, tenté — et réussi — la difficulté du témoignage politique : joué la limitation, l'ouverture, l'incomplétude du témoignage. Et ce choix de laisser être le campus, ses divers courants idéologiques et politiques, à la longue dessine concrètement la question la plus importante : comment définir les objectifs de la lutte contre le système et l'organiser efficacement pour la soutenir à long terme ? P. Br.

Une Fille nommée Amour. Film en couleurs de Sergio Gobbi, avec Marie-France Boyer, Annabella Incontrera, Daniel Moosman, Romuald.

Le Grand Amour. Film en couleurs de Pierre Etaix, avec Pierre Etaix, Annie Fratellini, Nicole Calfan, Ketty France, Louis Mais.
Comme devant tout film (et même un peu plus facilement), deux lectures sont possibles du dernier Etaix : l'une, immanente à l'œuvre, intérieure à son discours, prise elle-même dans le projet, le cheminement, l'idéologie de son déroulement ; l'autre, oblique, symptomale, véritablement critique, de biais, qui tenterait d'y déceler le non-dit qui lui est intérieur. La première donc parlerait de ce dont le film parle et se suffirait de cela, l'autre de ce qu'il dit quand même sans le dire (sans le pouvoir, le vouloir, l'admettre, l'oser). Dans l'ordre de la première, rien qui soit bien neuf, et qui n'ait été dit : critique petite, minuscule, microscopique, se soutenant de maigres gags, d'impalpables notations, de maigres trouvailles « poétiques-intimistes », et d'une grande quantité de laideurs, où s'investit toute la force subversive (en l'occurrence bien faible) dont est capable Etaix : égratignures de la petite bourgeoisie provinciale, dans sa veulerie et son ennui, l'illusion de ses évasions, son circuit fermé de fuites et de renoncements : soit, l'histoire d'un gendre de directeur d'usine, lassé par sa belle-famille (il y comprend avant tout sa propre épouse), se laissant quelque temps troubler par sa *jeune* secrétaire, et puis, un voyage de sa femme aidant et un repas avec la fille, revenant bien vite à l'une suite à un brusque inintérêt pour l'autre (elle pourrait être ma fille, je suis trop vieux pour elle, c'était une erreur, le démon de midi, ma femme d'ailleurs revient de vacances, radieuse et bronzée, capable encore de me rendre jaloux, tout est de nouveau possible, pourvu que rien ne change vraiment). Tout cela, répétons-le, d'un piètre intérêt, et idéologiquement assez redoutable L'autre chose dont le film, se retournant contre lui-même et se prenant à son **propre jeu**, parle silencieusement, mais qu'il figure avec éclat — comme une sorte de « Muriel » inconscient de ce qu'il proférerait (1) — l'horreur de ce qui est montré, l'horreur aussi bien et surtout des sorties que, sans renoncer à elle-même, cette idéologie se propose un instant, cela nous agresse (et le film lui-même asservi à cette horreur dont il croit témoigner et en laquelle, profondément, il est pris, pour adopter la fausse distance des critiques attendries). Là réside le véritable intérêt du « Grand Amour ». A ce titre, la phrase lugubrement prononcée par Etaix à la jeune fille lors de leur unique souper : « les gens comme nous sont appelés à disparaître », ici prétexte à un médiocre gag visuel (le contrechamp le montre effectivement absent de son siège) prend un autre sens, à condition qu'on en absente l'esprit et qu'on n'en saisisse que la lettre. Oui, cela est appelé à disparaître, cela doit disparaître au plus vite. — J.N.

1) Car il s'agit bien, quand même, d'un film **de** la peur : peur du personnage d'en venir à la déclaration à la fille, peur d'Etaix d'en venir à la scène. D'où les détours et les censures préalables : la scène du lit-voiture, l'une des plus malaisément *non-sexuelles* qui soit.

Sous le Signe du Taureau. Film en couleurs de Gilles Grangier, avec Jean Gabin, Suzanne Flon, Colette Deréal, Michel Auclair, Raymond Gérome.
Il n'est pas facile d'en vouloir vraiment à Jean Gabin. A cause, entre autres, de « La Bête humaine », « La Grande illusion », « Les Bas-fonds », « Le Plaisir », « French-cancan », « Touchez pas au grisbi ». Parce que c'est avec Michel Simon le **comédien** vivant le plus fort du cinéma français. On aimerait seulement faire comprendre à Gabin qu'il se trompe, que ça va faire quinze ans qu'il se suicide bêtement à force de jouer dans des films médiocres, qu'il devrait, avant d'y passer vraiment, en tourner encore un avec un grand homme, en faire un dernier, peut-être, avec Jean Renoir, sur les femmes ou les abeilles ce serait sûrement très émouvant. Les films de la dernière période de Gabin se ressemblent tous, qu'ils soient de Grangier, Verneuil, La Patellière, Delannoy. Ils sont la preuve que le narcissime non contrôlé tue le talent d'un acteur. Dans chacun d'eux, la même opposition : Gabin seul, fort, brave, menaçant, défiant, moral (sens poujadiste du terme) ; les autres, au mieux passifs et béats, en général corrompus, mesquins, guindés. La Beauté contre la laideur. Le Bon contre le Mal : l'Archange. « Sous le signe du taureau » comme les précédents consiste donc en une série de numéros d'acteurs, que Gabin prend un à un et face à face, comme l'adjudant-chef pour l'inspection à la caserne. Ses acteurs habituels : Flon, pour la dixième fois la femme-délaissée-pendant-20-ans, Monod pour la millième fois requin de haute finance, Dalban pour la millième fois barman, etc. Seule Colette Deréal, nouvelle recrue, n'attend pas calmement que ça se passe, et s'occupe encore de jouer la comédie S.R.

La Voie Lactée. Film en couleurs de Luis Buñuel. Voir article dans le prochain numéro.
Il ne s'agit pas tant ici, pour Buñuel, comme quelques critiques ont voulu le croire, de ressasser ses obsessions quant à la religion, de réchauffer ses plus anciens fantasmes thématiques, de jouer une fois encore avec l'attirail buñuellen du blasphème, que de pousser plus loin l'expérimentation d'un mode de narration commencée avec « Simon du désert » et « Belle de jour » : ce n'est pas ce que dit le récit qui est blasphématoire ou athée, c'est le récit lui-même qui est diabolique. Les querelles de jésuites que se cherchent les personnages, les mille références aux mille hérésies sont et restent parfaitement **obscures.** Elles ne posent pas la religion ou l'hérésie, la foi ou le blasphème comme sujet du film. Elles sont le discours de la folie de tous les personnages. Vaine serait donc une exégèse du film fondée sur « ce que dit » cette parole plus erratique qu'hérétique de chacun et de tous. La religion ici ne joue et ne vaut que comme discours de l'Imaginaire, lieu des fantasmes des personnages et du film. Et de même que dans « Belle de jour » fonctionnait un complexe système d'échange et de perversion entre **actes** et **fantasmes** érotiques, c'est ici entre **discours** et **fantasmes** religieux que tout se joue. Avec cette différence que « Belle de jour » était fait sur l'interperméabilité et peut-être l'identité, dans le monde sexuel, du « réel » et de l' « onirique », alors qu'ici, tout se passant au niveau de la parole, parole comme fantasme et comme source de fantasmes, il n'y a plus ni « réel » ni « onirique » : seule la folle réalité du dire, l'espace et le temps aberrants du discours, fausse réalité avérée. Aussi ce récit des métamorphoses du verbe est-il davantage encore **frustrant** que celui des métamorphoses du désir : c'est la fragilité même de la parole, la parole comme illusion et déception qui s'illustrent ici, alors que là c'était la force, la terreur, la fatalité du désir sexuel. D'où le caractère à la fois hâtif et instable des transferts entre discours et fantasmes, interrompus à leur acmé, liquidés aussitôt qu'instaurés par cette même parole qui les provoquait (la séquence de « l'auberge rouge » en est l'exemple le plus net : tout est mise en place par la parole pour la représentation du fantasme, mais cette mise en scène, ce discours se satisfont de **s'être dits**, et tournent court) . hâte donc, effet de déception et d'inachèvement qu'on ne saurait attribuer à la seule paresse ou insouciance buñuelienne. Si « La Voie lactée » est un « film posthume », c'est parce que c'est la mort de la Parole, et non seulement de la parole divine, mais de la parole humaine comme lieu et mort : comme cimetière de l'Imaginaire, qui s'y dit. — J.-L. C..

8 films américains

Big Red (Compagnons d'aventure). Film en couleurs de Norman Tokar, avec Walter Pidgeon, Gilles Payant, Emile Genest, Janette Bertrand.

Bullitt (Bullitt). Film en couleurs de Peter Yates, avec Steve Mac Queen, Robert Vaughn, Robert Duvall, Jacqueline Bisset, Simon Oakland
1) « Bullitt » confirme que le cinéma américain tel qu'il s'est fait entre trente et soixante est mort de sa belle mort. Tout jugement de valeur à part, les pires comme les meilleurs metteurs en scène U.S., Hathaway ou Stevens comme Hawks ou Ford participaient d'une même **forme objective.** Penn, Nelson, d'autres et maintenant Peter Yates, tous issus des T.V. anglaises ou américaines, ont définitivement cassé ce savoir-faire. Ils lui ont substitué les méthodes narratives et optiques de l'esthétique T.V. 2) Procédé analogue à celui des maitres-fous. Le scénario ressemble à n'importe quel feuilleton T.V. Seuls jouent les signes (exaltant, en gros, l'Indépendance, la Solitude, le Risque), dont l'attribution essentielle est de permettre aux aliénés du Dimanche une identification-exorcisme qui leur donnera la possibilité, le lendemain, de réembrayer dans l'esclavage. Ça fait toujours de la peine quand beaucoup de talent est au service d'énormément d'ignominie. 3) Juxtaposition vertigineuse de beauté de très courts et de très longs foyers. Utilisation soufflante du long foyer « en perspective » dans les rues de San Francisco. Dramamine conseillée. 4) Même photo que dans « Point Blank », métallisée, sale, révélatrice de la misère américaine. 5) Yates **accroche** sans arrêt l'efficacité du tempo aux **détails**, qui forcent le film à freiner sur sa rapidité. D'où, et c'est ce qu'il y a de meilleur dans « Bullitt », ces moments creux d'action, ces trous d'air qui semblent « absorber » littéralement les personnages, Steve McQueen surtout. 6) Thème fasciste, que les journaux « de gauche » se sont bien gardés de signaler : opposé au « policier intègre », mise en accusation du « politicien véreux », sans analyse des soubassements économiques en présence. — S. R.

Charly (Charly). Film en couleurs de Ralph Nelson, avec Cliff Robertson, Claire Bloom, Lilia Skala, Leon Janney.
Qu'est-ce que l'intelligence ? En connait-on les pouvoirs, l'origine ? Est-elle **localisable** ? Peut-on l'accroître artificiellement ? **Telles** questions, et quelques autres, parmi les plus ardues, sont convoquées au cours de ce film.
Avant tout, estimons donc à sa juste valeur l'extrême difficulté du grand sujet abstrait qui est celui de « Charly » — difficulté que ne soulevèrent pas, sans doute, d'autres films avec lesquels il suscite un parallèle (que ce soit « Miracle Worker », où l'apprentissage était saisi comme un processus naturel et concret, — ou « Nutty Professor », où le miracle d'une transformation d'ailleurs purement physique se donnait explicitement comme miracle). Ceci fait, accablons Ralph Nelson des plus vifs reproches, pour s'être ostensiblement désintéressé de tout approfondissement d'une problématique que nul ne l'obligeait à aborder, en donnant paresseusement de l'intelligence une image qui aurait probablement déjà fait mourir de rire un Spencer ou un Binet (c'est dire) : celle d'un processus purement biochimique (voire même carrément mécanique, dans la grande scène à l'ordinateur). Mais il était sans doute trop occupé, par ailleurs, à décorer l'historiette psychologiste qui semble, elle, l'avoir si fort intéressé, pour s'arrêter à ces détails ; ne regrettons rien, car les ralentis-poétiques, coups de soleil dans l'objectif, fragmentations arbitraires et haletantes de l'écran, dégueulis musical d'un Shankar ravi par Hollywood, valaient bien, sans doute, le sacrifice d'une embarrassante réflexion.
On aura compris que « Charly » est un grand film humaniste et apocalyptique, dont le seul intérêt reste, malgré la **transparence** absolue de Nelson, de **refléter** sans trop de distorsions certaines des mythologies les plus terrifiantes de l'Amérique : sa conception de l'enseignement, par exemple (qu'on subodore, par ailleurs, dans une entreprise aussi estimable que l'Encyclopaedia Britannica), ou la vision d'un monde de « savants » en proie à l'arrivisme, à la vanité et à la plus profonde bêtise (dont le moindre symptôme n'est pas de les voir **rire** aux plaisanteries du génie Charly).
Claire Bloom toujours aussi excellente. — J. A

Guns for San Sebastian (La Bataille de San Sebastian). Film en couleurs de Henri Verneuil, avec Anthony Quinn, Anjanette Comer, Charles Bronson, Sam Jaffe, Silvia Pinal.

Helicopter Spies (Espions en hélicoptère). Film en couleurs de Boris Sagal, avec Robert Vaughn, David Mc Callum, Leo G. Carroll, Bradford Dillman, Carol Lynley.

Mackenna's Gold (L'Or de Mackenna). Film en couleurs de J. Lee Thompson, avec Gregory Peck, Omar Sharif, Telly Savalas, Camilla Sparv, Lee J. Cobb, Keenan Wynn.

The Scalphunters (Les Chasseurs de scalps) Film en couleurs de Sydney Pollack, avec Burt Lancaster, Ossie Davis, Shelley Winters, Telly Salavas. Utilisant les moyens et les hommes de l'usine hollywoodienne, les films de Sydney Pollack, « This Property is Condemned » (passons sous silence son premier, « The Slender Thread ») et plus encore « Scalphunters », qu'il a lui-même conçu, continuent les grandes œuvres passées du cinéma américain selon les mêmes canons (genres, acteurs, esthétique) et simultanément s'en différencient par de très subtiles déviations. Ainsi, une dissemblance difficile à centrer mais réelle quant aux comportements, direction d'acteurs, découpage et même soubassements idéologiques entre les films de Pollack et ceux de la génération précédente. Ce mélange de traditionnel et de changement, d'habitudes et de renouveau étant à la base du charme-vertige que suscite d'abord le film Un scénario poursuite, un trajet ouvert auxquels viennent se fixer de multiples épisodes satellites, qui apparaissent d'abord jeux gratuits, sans rapports avec une fiction dérobée constamment en son mouvement. Mais qui peu à peu se forment et se rassemblent jusqu'à constituer deux ou trois thèmes distincts (résolution originale, entre autres, du problème noir : le Blanc apprend au Noir à se battre contre les Blancs, lui inclu, et contre les habitudes serviles qu'il a héritées d'eux), deux ou trois îlots de sens comme accouchés lentement et difficilement des brouillards d'un apparent anecdotique. Epaisseur d'autant plus opaque que, tout comme « This Property is Condemned », « Scalphunters » est sous-tendu par un rythme (découpage elliptique, relations d'espace en dynamiques rapides), une efficacité diffuse, intégrés dans la matière, et qui accentuent l'éparpillement. S.R.

Where Eagles Dare (Quand les Aigles attaquent). Film en couleurs de Brian G. Hutton, avec Richard Burton, Clint Eastwood, Mary Ure, Patrick Wymark, Michael Hordern.
Il faut vraiment se creuser très fort le plot pour trouver à cette histoire d'agents britanniques (et d'agent américain : ici Clint Eastwood, transfuge du Spaghetti-western) partis délivrer un officier de Sa Majesté, prisonnier des Allemands pendant la dernière guerre, le moindre intérêt, le plus petit effet de surprise. Pendant deux heures et demie Hutton recopie calmement son scénario. Il règne, dans chaque plan, un tel ennui qu'on ne comprend pas, physiquement, comment le machiniste, les acteurs, le metteur en scène ou l'opérateur ont tenu le coup jusqu'au bout Scénario de la même veine que celui des « Héros de Telemark » de Mann. Avec, en moins, ce vent très clair sur les montagnes, ces épaisseurs de neige sur l'herbe qui « habitent », en général, les films de Mann, leur donnent au moins un cadre. Richard Burton, décidément, se fout du monde : depuis qu'il gagne beaucoup d'argent, Burton n'a pas fait un film important, à sa taille : jouer dans les grands films c'est quand même la seule façon, pour un acteur, de devenir immortel. — S.R

8 films italiens

Les Amours de Lady Hamilton. Film en couleurs de Christian-Jaque, avec Michèle Mercier, Richard Johnson, Nadja Tiller, John Mills, Robert Hundar. La seule visée de cette reconstitution avec marbres et timbales du Londres fin XVIII[e] siècle est d'offrir l'occasion à Michèle Mercier de baisser sa culotte une bonne quinzaine de fois. Système identique à celui des « Angélique » : on rattrape la cochonnerie par « l'Hamour ». Comme ça, le petit bourgeois peut lorgner tranquille, dans la paix de sa conscience, par exemple Lady Hamilton caresser la reine de Naples. Celle-là n'ayant tout au long du film qu'un seul sentiment pour un seul homme (l'amiral Nelson, bien sûr !), la morale est sauve. Le mythe de la « fidélité » bourgeoise excuse la paillardise hypocrite, l'un absolvant l'autre, l'autre attirant les foules. Constatons une fois de plus que les films réactionnaires sont, eux, efficaces : ce sont les « méchants révolutionnaires » qui, en se révoltant contre la reine, empêchent les amours de Lady Hamilton, et frustrent le spectateur de sa ration de fesse On regrette sincèrement que dans cette réalisation Christian-Jaque ait abandonné ses inénarrables plans inclinés. On ne regrette pas, par contre, la franche hilarité que provoque à tous les coups l'un des dialogues les plus ridicules, l'un des doublages les plus bâclés de la saison. — S R.

L'Amour vu par une Suédoise / Amours Extra-Conjugales. Film de Maxime Franciosa, Julien Montal, Mino Gerrini, avec Maria Perschy, Liana Orfei, Renato Salvatori, Gaston Moschin.

100 000 dollari per Lassiter (100 000 Dollars pour Lassiter). Film en couleurs de J.R. Marchent, avec Robert Hundar, Pamela Tudor, Luigi Pistilli, Jose Bodalo.

Faccia a faccia (Le Dernier face à face). Film en couleurs de Sergio Sollima, avec Gian-Maria Volonte, Tomas Milian, William Berger.

Fraulein Doktor (Fraulein Doktor). Film en couleurs de Alberto Lattuada, avec Suzy Kendall, Kenneth More, Capucine, James Booth, Alexander Knox.
Débute dans la manière compassée, faussement rigoureuse, du premier Lattuada, avec une scène d'exécution découpée comme dans les films italiens des années quarante. Puis s'étire et se dilue dans une intrigue qui aurait voulu au moins un certain souffle de folie (inutile d'évoquer Sternberg, mais simplement Gréville devant Brigitte Horney, Pabst devant Dita Parlo, et Suzy Kendall n'est pas indigne de celles-ci), alors que Lattuada n'est, somme toute, qu'un original, et de petite envergure (avec quelques exceptions dues aux circonstances « La lupa », etc.). Mais désormais l'érotisme a fait place à la mollesse, et s'il est vrai qu'on attend les scènes de lesbianisme, qu'elles perdent à être coupées, qu'elles sont ce qui a le plus intéressé le cinéaste, on peut être plus intrigué par sa vision de la guerre, typique de son libéralisme des années trente (pacifisme traduit par l'adoption du point de vue allemand ; sympathie pour des personnages jouets des circonstances, du hasard). La rencontre de cette vision avec un type de scénario tout en références, lui aussi, à l'entre-deux guerres (puisqu'il ne saurait être question d'innover sur un canevas aussi ressassé) et dépourvu de toute armature, fait que seule l'accumulation de péripéties complètement décousues peut parfois conférer un certain punch à des épisodes isolés. La qualité des meilleurs plans et morceaux est qu'ils surprennent . Suzy Kendall sur un escalier abattant Capucine, une promenade dans un décor en construction, une charge de lanciers en masques à gaz comme leurs chevaux, où le désordre de la mise en scène transforme l'arbitraire de l'invention en charme. On aura compris que c'est le meilleur Lattuada depuis des années, mais que ça ne nous mène pas bien loin. — B. E.

Nuits Scandaleuses, Nuits Chaudes. Film en couleurs de Nino Loy.

Oklahoma John (Violence à Oklahoma) Film en couleurs de Roberto Bianchi Montero, avec Rick Horn, Jose Calvo, Sabine Bethmann.

Quatro dollari di vendetta (Quatre dollars de vengeance). Film en couleurs de Alfonso Balcazar, avec Robert Woods, Ghia Arlen, Antonio Casas, Angelo Infanti.

3 films anglais

Chitty Chitty Bang Bang (Chitty Chitty Bang Bang). Film en couleurs de Ken Hughes, avec Dick van Dyke, Gert Fröbe, Sally Ann Howes, Lionel Jeffries.

Play Dirty (Enfants de salauds) Film en couleurs de Andre De Toth, avec Michael Caine, Nigel Davenport, Nigel Green, Harry Andrews.
On nous refait le coup du commando-suicide à

base de salopards de tout poil ; mais, pour une fois, le script suit imperturbablement la logique de son système, et les états-majors, pris dans l'engrenage qu'ils ont mis en marche, en prennent pour leur grade (encore une fois, ce n'est pas un film français montrant des officiers français, mais un film anglais des officiers idem, et non des flics grecs ou algériens). Cela dit, tout le monde, soldats, comédiens, techniciens, fait son petit boulot, quotidien et sans coups d'éclat : c'est la guerre hebdomadaire .. — J. R.

Secret Ceremony (Cérémonie secrète). Film en couleurs de Joseph Losey. Voir article dans notre prochain numéro.
Le sujet (d'après une étrange nouvelle espagnole) est qu'une jeune fille, troublée (ou refusant d'être troublée) par la mort de sa mère, rencontre une prostituée en deuil qui vient ·prier sur la tombe de sa fillette autrefois noyée. La première prend (ou adopte) la seconde pour sa mère. Celle-ci se laisse faire et va finir par entrer dans les différents jeux que ce choix suppose.
Partant de cette suite de conjonctions hors ou contre nature (et s'y ajoutant que la jeune fille est en puissance d'incestueux beau-père) Losey décrit l'acheminement vers la disjonction qui les sanctionne : la folie, pourrait-on dire, n'était qu'on reste toujours, en fait, dans cette plus mystérieuse frange qui sépare le profond déséquilibre de la légère insanité, à quoi s'ajoute cette indécision supplémentaire que le « dérangé » peut fort bien avoir délibérément choisi son « thème de dérangement ». La mort aussi, bien sûr.
Partant de ce mouvement, donc, Losey nous fait franchir à haute vitesse et tous azimuths les différents niveaux que peut secréter cette réalité (sans qu'il soit question pour autant de jamais jouer une autre carte que celle du réalisme), du plus terre-à-terre au plus fantasmatique.
C'est là semble-t-il un grand film d'obsédé (un peu comme sont les Hitchcock, les Rohmer et les Bresson) C'est aussi (et les raisons en seront sans doute exposées dans une prochaine critique) le meilleur film de Losey, avec (après, ou avant) « Eva » et « The Servant », que cette cérémonie vient clore (et parfaire, peut-être, ou conclure) comme un troisième volet.
Ajoutons qu'à côté de Mia Farrow, sublime, Liz Taylor, habituellement piteuse, fait ici magnifique figure. — M. D.

The Touchables (Les Touchables). Film en couleurs de Bob Freeman, avec Judy Xustable, Esther Anderson, Kathy Simmons, Marilyn Richard.
Freeman est, dit-on, photographe : et son film, en effet, photographies : d'en haut, d'en bas, de gauche, de droite, jolies, putains, plus, ou moins, de travers, (presque) nettes, (pas mal) floues — coupées en petits morceaux et mises bout à bout : c'est dire qu'il faut supporter des quarts d'heure de gangsters anglais pour entrevoir, par ci par là, fugitivement, les quatre minettes qui sont pourtant la seule justification idéologique de l'entreprise ; encore bougent-elles trop (contredisant perpétuellement par leur mouvement déplaceur de lignes le principe même de l'art hypopennavedonbaileyien) et mal (mieux lire l'éloge de la folie : il ne suffit pas d'avoir le feu au cul/corps pour l'être). — J. R.

4 films soviétiques

La Chevauchée Mongole. Film en couleurs de Anatoli Bobrovski et Gamianguin Bountar, avec Natalie Fateiva, Vladimir Zamanski, Alexandre Lomberg.

Nous Deux. Film de Mikhail Boguine avec Viktoria Fyodorova, Valentin Smirnitsky. Voir Cahiers n° 177, p. 19.

Le Miel sauvage. Film de Vladimir Tchebotarev, avec Alla Larionova, V. Samoilov, V. Emelianov, V. Zoubkov.
Film de guerre intimiste : deux jours d'une photographe de choc en avant-lignes, brèves rencontres entre les combats, brumes dans les forêts et tanks sur la plaine. Tout le film navigue ainsi entre deux pôles (disons pour schématiser grossièrement Barnett et Guérassimov) ; la première demi-heure intrigue par ses ellipses, ses silences, ses sous-entendus, sa façon d'avancer entre les mines à pas feutrés, et puis hélas tout se noue, s'explique, se recoupe, et les chevaux de retour de la Mosfilm déferlent avec les Tigres... — J. R.

Six Juillet. Film de N. Orlov et Youlia Karassika, avec Y. Kaiourov, A. Demidoda, V. Tasotov.

2 films allemands

Sex Office Secret. Film de John Albin, avec Maria Perschy, Karen Blanguernon, Robert Cunningham.
Notez : 1 — que le premier titre français (le titre allemand, s'il exista jamais, s'étant perdu en route) est « S.O.S. Terre en péril » ; on voit quel rigoureux travail formel On fit subir à la Lettre ; 2 — que vient, aussitôt, se produire une répercussion (un retour) de cette perversion littérale sur l'Imaginaire qu'elle informe : surgissent, par transferts de blocs signifiants, dans le syntagme originel, des pans subtilement aberrants ; on ne s'étonnera pas que s'y condense le manque dont ils forment le chiffre ; 3 — que l'Absent soit précisément le sexe, voilà qui ne saurait désormais surprendre, puisqu'il n'y eut pas ici, à proprement parler, écriture (trace du phallus), seulement rature, et redite du toujours Déjà-Dit. — D. A.

Die Schlangengrube und das Pendel (Le Vampire et le sang des vierges). Film de Harald Reinl, avec Lex Barker, Christopher Lee, Karin Dor.
Un tout petit peu amusant (pas beaucoup) pour sa disparate. S'accumulent en effet ici : 1° le thème vampirique : le sang de douze vierges (plus une qui fait des manières pour céder le sien) nécessaire à Christopher Lee pour s'assurer une éternité de scélératesse, 2° le bric-à-brac sadique, chambre des tortures, etc. avec assez belle idée (reprise à Bava) d'un masque à pointes rentrantes, 3° le puits et le pendule qui, rebalancé, meuble une séquence, 4° une touche inattendue de western visiblement resurgie d'une winnetou antérieure, 5° une bonne dose de guimauve ouest-allemande, 6° le plus réussi : quelques séquences d'horreur animalière avec scorpions, tarentules, serpents et vautours, qui font vraiment peur. Disparate qui malheureusement, lâchement tisse une cretonne de quatre sous aux impressions pâlottes.
S. P.

1 film grec

Je suis une fille. Film de Katsimisoulias.

1 film hongrois

Père. Film de Istvan Szabo, avec Miklos Gabor, Klari Tolnay, Andras Balint, Kati Solyom. Voir Cahiers, N° 210, p. 48.

1 film japonais

Ogon no Tozoku (L'Or des Samourais). Film en couleurs de Tadashi Sawajima, avec Hiroki Matsukata, Kouichi Ose, Yumiko Nogawa, Kunie Tanaka, Kambi Fujiyama.
Départ assez fulgurant dans le genre samouraï parodique avec une scène de massacre hyperboliquement sanglante, et couleur tomate, des plus sainement démystifiante. Mais une fois reçu le premier choc de surprise que provoque toujours l'exotisme à rebours quand il ricane de son dehors (mais là-dessus il y en avait bien plus, en quelques plans, démonté dans l'admirable « Giants and Toys » de Masumura), tout se dégrade en plates fariboles. Fait peut-être rire à usage interne, comme « chez nous » le couple Pierre-Thibaud, dans ses meilleurs et même ses pires moments, mais de tels produits nationaux assurément ne tiennent pas le coup à l'exportation. — S.P.

1 film mexicain

Simon del Desierto (Simon du désert). Film de Luis Buñuel. Voir Cahiers No 171, p. 49 et article dans le prochain numéro.

Il y a assurément dans « Simon du désert » un côté exercice de style, comme une manœuvre consistant à réduire à l'extrême le champ embrassé à la fois par le scénario (« La Tentation de . » Simon remplaçant Antoine) et la caméra (exploration d'un espace unique dont la colonne de Simon est le centre). Cette ponctualisation tactique du propos donne au film une densité qui par contraste fait apparaître « La Voie lactée » (dont pourtant visiblement « Simon » a été le préparatif) comme déconcertant par sa texture nettement plus touffue et plus lâche. Mais il est bien possible justement que cette sorte de baisse de tension sensible dans son dernier film, Buñuel la doive à « Simon » où s'est exercée toute l'**âpreté** didactique (« Je vous apprendrai à bien blasphémer » disait Buñuel à un étudiant jésuite pendant le tournage de « La Voie lactée » — voir Bernard Cohn — ; mais l'étudiant, là-dessus, devait déjà en savoir long s'il avait vu « Simon »). Exercice libératoire en ce sens qu'il rendait possible une sérénité — voire une nonchalance — à venir, et des chemins plus buissonniers. Nous y reviendrons. — S. P.

---

1 film suédois

Carmilia Vierge folle. Film de Claes Fellbom, avec Monica Nordquist, Birger Malmsten, Ollegard Wellton, Lissi Alande.

Comme tout lecteur le sait déjà, le **réseau** des salles dites spécialisées (films étiquetés sexy, strip, SF, vampirologie...) est le plus riche en objets échappant justement à tout critère et toute étiquette : inclassables, aberrants — l'exemple le plus connu, non le plus pur, en étant la malencontreusement déclinante saga bénazérafienne. Pour jouer son rôle, ce lecteur (s') interroge (devant) le film, et d'abord sur ce point : quel est le plan d' « ambition » du propos ? Film « sincère » ayant consenti, pour d'obscurs ou trop clairs motifs, telles « concessions » plus ou moins plaquées ? Film de petit malin voulant jouer sur trois tableaux ? Film tant bien que mal manipulé : lire tripatouillé (dès l'origine ? au stade de la Commission de Contrôle ? par le distributeur, l'exploitant, le projectionniste ? par coupes : cf. « Le Marquis sadique » ? par additions : cf. « Sex Office Secret » ?) ? Film enfin dont l'intention n'était en effet que d'alimenter le circuit d'un produit supplémentaire, d'ajouter à la somme de l'Imaginaire anonyme une supplémentaire unité (dérisoire, inutile, absente puisque aussitôt reprise par le nombre total, « toujours en formation ») : comme tel romancier d'espionnage, de porno, de SF, produit imperturbablement ses 210 pages mensuelles — mais qui, par son propos même (sensualité/sexualité, audaces/tabous, désir/censure), joint à l' « inconscience » (tant anonymat des filmeurs que hâte quasi automatique du filmage) qui gouverna sa fabrication, tend à **frôler**, parfois (comme) sans le savoir à transgresser, ces limites devant lesquelles recule le plus souvent le cinéaste « nommé » : l'auteur (qu'il ne peut feindre de franchir que par l'accumulation des équivoques : Clouzot — ou : Bergman, en se dé-nommant), et Bénazéraf devient nul dès qu'il devient Bénazéraf (dès qu'il cesse de s'annuler) : en bref, « Carmilia », dont l'ignorance où nous sommes de son signataire accroît irréfutablement l'anonymat, dont la lumière, la matière de l'image, le décor sont ceux, plus que d'un film, d'un en-soi du cinéma suédois, et que hante avec ennui, comme un mauvais rêve d'Ingmar, le fantôme de Birger Malmsten, dont le schéma n'accumule les péripéties que pour ouvrir les « situations » propices au songe, trouble plus que l'aveu qu'on s'en fait. — D. A.

---

3 films de moyen métrage

Relativity. Film américain de Ed Emshviller.
Fireworks. Film américain de Kenneth Anger.
Inauguration of a Pleasure Dome. Film américain de Kenneth Anger.

« Relativity » :

Sans aucun autre commentaire que quelques sons (puis, vers la fin, beaucoup de chiffres, des plus énormes aux plus énormément minuscules, suivant un système qui aurait bien plu à Hugo), on nous fait parcourir en vol rasant notre terre et ses galaxies de minéraux, viandes et végétaux ; leurs intérieurs et extérieurs ; danses, pourrissements ou copulations. Les corps, notamment, vus comme par un géologue franchisseur de montagnes, semblent nous renvoyer à un principe swiftien, outre qu'au même Swift aurait sans doute très plu le brusque passage des chairs lisses aux entrailles qu'elles renferment.

On peut aussi penser à certaines visions et certains rapprochements qui s'effectuaient dans le mouvement de « Parallelstrasse ». Bref, on peut penser à beaucoup de choses devant ce « relativity » qui, comme tous les films d'une très inclassable nouveauté, laisse l'esprit le plus libre qui soit.

On admirera aussi, bien sûr, le montage, et un étrange personnage de gymnaste sautillant qui vient rythmer et relier l'ensemble.

On passera très rapidement sur les deux pénibles Kenneth Anger qui, déjà pas beaux, jeunes, ont horriblement vieilli. — M. D.

Ces notes ont été rédigées par Dominique Aboukir, Jacques Aumont, Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Bernard Eisenschitz, Jean Narboni, Sylvie Pierre, Jacques Rivette et Sébastien Roulet.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Étudiants, Ciné-Clubs : 58 F (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 12 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port** : Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés** : demander la liste des numéros épuisés en écrivant à nos bureaux. **Tables des matières** : Nos 1 à 50, **épulsée** ; Nos 51 à 100, **5 F** ; Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, tél. 359 01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des CAHIERS a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.



achetez plutôt

GRANDS MUSEES

La nouvelle publication d'art mensuelle tout en couleurs, chaque mois, chez tous les marchands de journaux.

90 toiles de maîtres pour **9,90** F

Chaque mois, chez vous, les plus belles toi
d'un des plus grands musées du monde.

GRANDS MUSÉES est une publication d'intérêt permanent pour parfaire votr
ture, pour posséder l'essentiel du patrimoine artistique de l'humanité, po
trouver chez vous l'émotion ressentie devant l'œuvre originale. Enfin vér
encyclopédie, GRANDS MUSÉES constitue pour tous un musée privé de co
tation aisée, accompagné de textes clairs et de commentaires de qualité.
ABONNEMENT : si vous le préférez, votre marchand de journaux vous abo
à des conditions avantageuses et vous recevrez chez vous sans frais supplé
taires, chaque mois l'un de ces extraordinaires numéros. Pour conserver
précieuse collection, d'élégants étuis seront mis à votre disposition.

c'est une publication HACHETTE-FILIPAC



George Peppard dans "PENDULUM" un film policier de George Schaeffer.

Jean Seberg et Richard Kiley sont les autres vedettes de cette production COLUMBIA, en exclusivité dans les cinémas : CAMEO (V.F.) ERMITAGE (V.O.) DANTON (V.F.) SCALA (V.F.) TELSTAR (V.F.) MAINE (V.F.) CLICHY (V.F.)